

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P DE ARTE

**“EL MANTO BLANCO DE PARACAS:
UN REGISTRO DE LA COSMOVISION DEL
HOMBRE DE PARACAS”**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciada en Arte

AUTOR

Carina Sotelo Sarmiento

Lima – Perú

2015

A la memoria de mi amado padre, Félix Sotelo Buitrón, un provinciano como muchos que vinieron a Lima sin nada material entre sus manos, solo con la ambición de un mañana mejor. Guerrero valiente, visionario seguro, emprendedor, trabajador, difundió con orgullo la música vernacular a través de sus propias composiciones que interpretó a lo largo de toda su vida.

ÍNDICE DE CONTENIDO

Introducción	05
---------------------	----

Capítulo I

Panorama de la cultura Paracas

1.1 Ubicación geográfica de la cultura Paracas y clima de la zona	12
1.2 La cultura Paracas	14
1.2.1 Cerro Colorado	14
1.2.2 Cabeza Larga o Arena Blanca	16
1.2.3 Necrópolis de Wari Kayan	18
1.3 Periodos de la cultura Paracas	21
1.3.1 Periodo Cavernas	22
1.3.2 Periodo Necrópolis	23
1.4 Los fardos funerarios	24

Capítulo II

El Manto Blanco

2.1 Los mantos Paracas	27
2.2 El Manto Blanco	39
2.2.1 Procedencia	39
2.2.2 Análisis técnico del Manto Blanco	44
2.2.3 Análisis formal del Manto Blanco	47
2.2.4 Análisis estilístico del Manto Blanco	50
2.2.5 Niveles de organización de las entidades	50

Capítulo III

Los seres del Manto Blanco

3.1 Simbología particular de las entidades del Manto Blanco	55
3.1.1 Entidades de poder principal	57

3.1.1.1 El Ser del tocado de plumas: El Sol	57
3.1.1.2 La Luna	72
3.1.1.2.1 La Luna Roja	79
3.1.1.3 El Guerrero de la Serpiente	82
3.1.1.3.1 El Guerrero de la Serpiente con Antara	87
3.1.1.4 El Guerrero Cesante	89
3.1.2 Entidades de poder complementario	94
3.1.2.1 El Guerrero Joven	94
3.1.2.2 El Guerrero de la Waraka	101
3.1.2.3 El Shamán	104
3.1.2.4 El Ser alado: El Cóndor	107
3.1.3 Guerreros al servicio de las entidades de poder principal	113
3.1.3.1 El Guerrero de la Vara Anillada	113
3.1.3.2 El Guerrero del Cuchillo	115
 Conclusiones	 118
 Bibliografía	 122
 Abreviaturas	 126

INTRODUCCIÓN

En febrero del 2010 el libro *Paracas Cavernas*, editado por el Museo de Arqueología del Centro Cultural de San Marcos (CCSM), fue presentado con un *performance* donde los actores simulaban una batalla ritual. Dicho *performance* estaba inspirado en el Manto Blanco de Paracas, una de las piezas más representativas de este museo. Para lograr el objetivo se solicitó la participación de actores del teatro del CCSM. Los encargados pidieron revisar el Archivo Tello en busca de información, archivo del cual yo estaba encargada. Fue entonces que se despertó en mí el interés en estudiar el Manto Blanco.

El Manto Blanco es una joya del arte textil peruano procedente de la cultura Paracas. Su riqueza plástica, de primera categoría, se refleja en una iconografía expresada en diez figuras humanas y en su colorido, a lo que se agrega una técnica textil altamente desarrollada. Este conjunto de personajes y su distribución, posee un gran contenido simbólico de carácter mítico y religioso.

El doctor Julio Cesar Tello en compañía del doctor Samuel K. Lothrop visitaron Chincha y Pisco en donde descubrieron los cementerios de Paracas, en 1925. A partir de ese año se inició el estudio científico y artístico de esta gran cultura, junto a un equipo de trabajo encabezado por su colaborador Toribio Mejía Xesspe; fruto de estos trabajos son los libros *Paracas I parte* (1959) y *Paracas II parte* (1979), cuyo contenido son las enseñanzas logradas por los autores durante los trabajos de reconocimiento de los vestigios arqueológicos en las tres áreas que conforman esta gran cultura: Cerro Colorado, Cabeza Larga y la gran Necrópolis de Wari Kayan, entre 1925 a 1930; y a los estudios realizados sobre el arte de la cultura Paracas, mediante la apertura de varias momias durante los años 1931 y siguientes. El trabajo precedente y estos libros, han

sido y son la piedra angular para cualquier estudio que se pretenda elaborar sobre esta cultura. Son la base para libros posteriores escritos por investigadores extranjeros como Cora Stafford con *Paracas Embroideries: a Study of Repeated Pattern* (1941), donde resalta los elementos estéticos y decorativos de los tejidos en esta cultura. Alfred L. Kroeber con *Paracas Cavernas and Chavín* (1953), estudia y compara similitudes de cerámicas de ambas culturas. Frédéric Engel aporta con nuevas investigaciones y hallazgos en Paracas presentando su obra *Paracas, Cien Siglos de Cultura Peruana* (1966) donde expone características circundantes a esta cultura como su clima, ecología, hidrografía, flora, agricultura, y manifestaciones artísticas como los textiles. Luis Guillermo Lumbreras con *De los pueblos, las culturas y las artes del antiguo Perú* (1969), trata brevemente sobre los tejidos de Paracas. Paul B.A. y Anne Cheryl con *Paracas Ritual Attire: Symbols of authority in ancient Perú* (1980), exploran varios aspectos como la función simbólica de los textiles Paracas, los tipos de decoración a los que dan una clasificación. Noemí Rosario Chirinos con *The analysis of natural Dyestuffs by high performance liquid chromatography methodology and aplicación* (1988-1989), sobre la base de análisis químicos de fragmentos textiles de diferentes culturas peruanas, entre ellas Paracas, identifica la proveniencia de los tintes y mordientes usados en la coloración de los hilos de algodón y de fibra de camélido. Otro aporte de Ann Paul es su *Paracas art and architecture: Object and context in south coastal Perú* (1991), conjunto de artículos referidos al arte, la arquitectura, como de turbantes, análisis técnico e iconográfico de textiles pintados de Carhua, análisis en laboratorio hechos a fibras textiles, entre otros aportes. Por su parte Federico Kauffman en *Historia y arte del Perú antiguo* (2002), habla sobre el hallazgo de la cultura Paracas, enfatizando los textiles y los fardos funerarios.

Con respecto a los artículos referidos a Paracas, estos son numerosos. Para el caso específico de nuestro estudio, es decir mantos, Lila O'Neale en "El arte peruano de tejer" (sin fecha), enfoca al estudio de las prendas Paracas en cuanto a diseño y a estructura; otro artículo de la misma autora, "Tejidos del periodo primitivo de Paracas" (1932), se detiene en las técnicas textiles del periodo Cavernas. Eugenio Yacovleff, publicó "Arte plumaria de los antiguos peruanos" (1933), y junto a Jorge C. Muelle "Un fardo funerario de Paracas" (1934); ellos describen, entre diversos objetos, las prendas textiles en sus aspectos técnicos y estéticos. Otros artículos referentes a la textilería Paracas son el de la historiadora Rebeca Carrión Cachot, discípula y colaboradora del Dr. Tello, con "La indumentaria en la antigua cultura de Paracas" (1934) donde clasifica las prendas, diseños iconográficos y técnicas textiles de las épocas Cavernas y Necrópolis. El artículo de Gustavo Fester y José Cruellas, "Colorantes de Paracas" (1934), habla en torno a tintes en polvo hallados en un enterramiento. Otro investigador interesado en el arte tintorero de los textiles Paracas es el doctor Giovanni Tagliani con "Arte de la tintorería, acerca de los tintes precolombinos de Paracas" (1935), basado en el estudio de fragmentos de telas llevados a laboratorio. Jorge C. Muelle en "El arte de Paracas" (1954), describe técnicas e iconografía de cerámicas y textiles de esta cultura. Por su parte Ann Paul en "Un manto Paracas y la coloración de sus figuras" (1986), apoyada en las huellas dejadas en el textil, se enfoca en la mano de obra que participó en el bordado del manto 89-14. Federico Kauffman en su artículo "El arte textil de Paracas" (1999), fundamentado en el aspecto funerario, cataloga a las telas Paracas como cuadros iconográficos; trata acerca de la iconografía Paracas. Posteriormente Kauffman en su artículo "Arte textil en el antiguo Perú" (2001), comenta que escribir sobre el tejido peruano es un asunto difícil de englobar. Este breve artículo es genérico razón por la que se limita a mencionar técnicas así como materiales.

En el campo de la historia del arte el trabajo más trascendente es el del Dr. Francisco Stastny, con su libro *Breve Historia del Arte en el Perú* (1967), donde al detenerse en la cultura Paracas señala lo siguiente: “Entre las obras más impresionantes por su belleza y por el esplendor de su colorido que nos ha legado el antiguo Perú, se cuentan sin duda los grandes mantos funerarios de Paracas”. El arquitecto Emilio Harth-Terré en su ensayo *El signo verbal en los mantos funerarios de los Paracas* (1976), asigna como signos o símbolos comunicativos a ciertos aspectos del fardo funerario cuando señala que: “El orden de los envoltorios (...) podría considerarse biográfico”; también trata sobre la iconografía en los mantos. Otro aporte a estos estudios es el de la doctora María Luisa Saco con “Algunos aspectos de los tejidos de Paracas” (1978); allí, además de poner de manifiesto rasgos de los textiles Paracas, plantea los estilos geométricos y seminaturalistas, técnicas, figuras que se repiten en posiciones alternadas. José Antonio de Lavalle con *Culturas precolombinas: Paracas* (1983), trata sobre su descubrimiento, las características de su textilería, cerámica y otras manifestaciones de su arte sobre la base de estudios que hicieran otros investigadores como Arturo Jiménez Borja; es un catálogo con numerosas fotografías que divulgan la riqueza artística de esta cultura. Zadir Milla Euribe publicó “Fundamentos simbólicos de las formas estéticas en el arte del antiguo Perú” (1992) ensayo donde observa los valores simbólicos y plásticos, proponiendo las bases técnicas para el estudio de la estética del arte del antiguo Perú; Milla plantea el arte del antiguo Perú con una estética propia, repleta de simbolismo, representado en objetos rituales donde está presente el mundo de arriba, el mundo terrenal y el mundo de abajo, cosmología andina factible de ser percibida en: cóndor-jaguar-serpiente/ave-felino-pez/vuelo-poder-movimiento. José Antonio de Lavalle también publicó su artículo “Arte de Paracas” (1997) que es un buen compendio de su obra mencionada líneas arriba.

El libro *Introducción a la iconografía andina I* de Jesús Ruiz Durand (2004), es un análisis iconográfico del Perú antiguo, con un texto introductorio corto pero contundente donde desarrolla la numerología, la organización geométrica observado en el arte peruano antiguo, entre otros asuntos; es asimismo valioso este trabajo por los numerosos dibujos de importantes obras creadas en todas las culturas del antiguo Perú. Otro estudioso de esta cultura es Francisco Rotondo Donola con el libro *El arte decorativo en los tejidos Paracas* (2005); en él señala las condiciones naturales de la península, el ecosistema que rodeó al habitante paraquense, sus creencias, rituales y costumbres como la guerra, la pesca, marco del espíritu creador y expresados artísticamente en los bordados y tejidos. Krzysztof Makowsky publicó *Los seres sobrenaturales en la iconografía Paracas y Nasca* (s/f); allí expone enfáticamente las figuras híbridas de Nasca y Paracas vistas en cerámicas y textiles; hace un estudio con más énfasis en la cultura Nasca y algunas veces, busca paralelos con la cultura occidental cuando señala su hipótesis: “los rasgos faciales felínicos que cumplían una función comparable con la de la aureola en la iconografía cristiana”. Por su parte Alba Choque Porras, en su libro *La imagen del felino en el arte del antiguo Perú* (2009), se detiene en cada cultura para tratar sobre la representación del felino considerado una importante deidad; al referirse a Paracas Cavernas y Necrópolis habla de un felino antropomorfizado llamado Dios del agua, quien porta una cabeza trofeo y un arma punzo cortante, Choque concluye que las representaciones del felino son permanentes en el arte textil Paracas.

El universo textil del Perú antiguo es muy amplio y en él destacan, además de los tejidos Paracas, los Nascas herederos de los Paracas, los Wari con el empleo de hilos muy finos y decoración polícroma geométrica, así como los Incas con los tocapus, que para algunos estudiosos, como Victoria de la Jara, Kauffman Doig y William Burns,

podrían representar diez consonantes; Dentro de este universo, imposible de abarcar por su magnitud, se ha escogido el Manto Blanco de Paracas, textil no estudiado bajo la lupa de la historia del arte, cuyas características iconográficas lo hacen único en su género.

Existen dos artículos referidos al Manto Blanco: el de la doctora Mary Frame, titulado “Representación de género, jerarquía y otras relaciones, en los bordados Paracas Necrópolis” (2008), trata sobre dos piezas textiles: una falda y el Manto Blanco. Basada en las figuras de ambas piezas lanza una línea de estudio sobre género y jerarquía. A este trabajo se suma un segundo artículo, el de la arqueóloga Lourdes Chocano titulado “Estudio del Manto Blanco de Paracas” (2012), donde la autora, sobre la base de un informe técnico textil de tramas y urdimbres, tipos de puntos, entre otros aspectos, se acerca a la iconografía del Manto Blanco con una propuesta sugerente.

Sobre la base de estos estudios de arte y arqueología y los adelantos de esta última disciplina, esta tesis plantea el análisis del Manto Blanco desde la perspectiva de la historia del arte. La investigación se estructuró en cinco fases. En la primera se hizo una revisión bibliográfica, hemerográfica en bibliotecas y archivos públicos y particulares. La información de primera línea se obtuvo del archivo Tello ubicado en el Museo de Arqueología del CCSM. En la segunda fase se visitó museos y colecciones privadas (MALI, Museo de Arqueología del CCSM, Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Museo Amano, así como visitas virtuales a museos extranjeros como el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, el Museum of Fine Arts de Boston Massachusetts, el American Museum of Natural History de Nueva York, el Centre de Documentación i Museu Textil de Terrasa, España; el Peabody Museum de Washington, The Brooklyn Museum y el World Cultures Museum de Gotemburgo, Suecia), para el estudio, análisis y comparación de la iconografía Paracas referida

específicamente a mantos. En la tercera etapa se ubicó y registró en imágenes fotográficas la iconografía Paracas de otros tejidos que guardan relación con el Manto Blanco. En la cuarta fase se analizó, confrontó y ordenó textos e imágenes. Finalmente, en la quinta fase se redactó el texto final.

Esta investigación tiene por objeto llenar un vacío desde la perspectiva de la historia del arte y demostrar que el Manto Blanco de Paracas, además de ser un objeto ritual o ceremonial, es una obra de arte. Este formó parte del ajuar funerario de un importante personaje de esa época, más destacado que otros. Asimismo, demostrar que el Manto Blanco posee una carga mítico-religiosa dada por los íconos representados.

El presente trabajo está estructurado en tres capítulos. El primero aborda un panorama general sobre la cultura Paracas. El segundo está dedicado al Manto Blanco desde un análisis técnico, formal, estilístico y su organización iconográfica. El tercer capítulo es el estudio iconográfico de los diez seres bordados en el Manto Blanco.

Deseamos expresar nuestra más profunda gratitud a distintas personas que han contribuido en la ejecución de este trabajo. En primer lugar agradecer especialmente a la doctora Nanda Leonardini por su asesoramiento, apoyo con material bibliográfico, acertadas sugerencias y recomendaciones. Al Museo de Arqueología y Antropología del CCSM, que me permitió consultar el Archivo Tello y facilitarme el material fotográfico. Al Archivo Domingo Angulo de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde obtuve documentos relacionados a la adquisición del Manto Blanco por la universidad. Al arqueólogo Mario Polia, a la arqueobotánica Gabriela Bertoné, al malacólogo Manuel Gorriti Manchego, al arqueólogo Fernando Fujita Alarcón por animarme a continuar adelante, a la arqueóloga Delia Aponte, a la doctora Mary Frame, al profesor de teatro Arturo Villacorta por sus orientaciones. A Morroponcho que siempre me acompaña.

CAPÍTULO I

PANORAMA DE LA CULTURA PARACAS

1.1 Ubicación geográfica de la cultura Paracas y clima de la zona.

La cultura Paracas floreció en la actual región de Ica, Perú, en la provincia de Pisco, distrito de Paracas, en la zona denominada por Julio C. Tello, Centro Andino (Tello y Mejía 1979:3).



Fig. 1. División política de la región Ica



Fig. 2. Mapa político de la provincia de de Pisco

Ica comprende la faja desértica de la costa central en donde sus llanuras se ven alteradas por una cuchilla geológica que avanza hacia el mar, formando la península y a su vez la bahía de Paracas, ubicada a 18 kilómetros al sur del puerto de Pisco entre $13^{\circ} 41' 40''$ de latitud sur y $76^{\circ} 20'$ de longitud oeste. Por el norte limita con los fértiles campos de la margen izquierda del río Pisco y por el sur con los extensos arenales de Otuma y Karwa, hasta la desembocadura del río Ica. Por el oeste con las islas San Gallán, Ballestas, Tres Marías y Chincha.

del océano, a lo largo de las costas desiertas aunque se mantiene en altas latitudes. (Tello s/f A: folio 4931)

En esta zona la vegetación está tipificada por la presencia de los bosques de huarango que crecen en el desierto desafiando la aridez del suelo.

1.2 La cultura Paracas

Esta importante civilización del antiguo Perú se desarrolló entre los años 700 a C y 200 d. C, en el periodo formativo u horizonte temprano, y estuvo emparentada con la cultura Chavín porque se desarrollan en el mismo espacio temporal. Fue descubierta por Julio C. Tello un 26 de julio de 1925 y estudiada a partir de ese año. Su área de asentamiento se encuentra en tres zonas específicas: Cerro Colorado, Cabeza Larga llamada también Arena Blanca y la gran Necrópolis de Wari Kayan.

Esta cultura goza de merecida fama debido a sus textiles, en los que se manifiesta un nivel tecnológico avanzado. Otra de sus manifestaciones importantes es el adelantado conocimiento de la medicina y la cirugía; los paracas practicaban trepanaciones craneanas, así como el embalsamiento y momificación de sus muertos.

1.2.1 Cerro Colorado

En agosto de 1925 Julio C. Tello y su equipo de trabajo inician las exploraciones y excavaciones del terreno removido producto de antiguos y desordenados saqueos, en cuya superficie habían osamentas blanqueadas por la luz solar, fragmentos de tejidos, cerámicas, lagenarias entre otras cosas dispersas en la arena colorada por lo que el lugar tiene ese nombre: “Cerro Colorado se llama a los montículos o colinas de cerros bajos de aspecto rojizo que se elevan a lo largo de la playa” (Tello 2009:28).

Cerro Colorado está conformado por tres terrazas o montículos escalonados de arena y caliche¹, donde se encuentran hoyos o pozos sepulcrales y cavernas en forma de botella. Personalmente considero que, tal vez, emula la forma del útero femenino; dicha forma podría estar ligada a la idea de la madre tierra.

En efecto, el terreno arenoso (...) con (...) capas de caliche sirvió para la fabricación del sepulcro en forma de hoyo profundo o superficial cilíndrico o abovedado, sin más esfuerzo que la consistencia de la arena compacta y del caliche. (...) Sin embargo, debajo de la capa de arena compacta y dura existe otro sistema de enterramiento, en forma de garrafa, que tiene un cuello cilíndrico tallado en la roca sedimentaria y una bóveda profunda y amplia, abierta en la misma roca (Tello y Mejía 1979:99).

En las fosas sepulcrales se descubrieron restos humanos diseminados, cuyos cráneos en su mayoría eran de tipo bilobal. Instrumentos de hueso como punzones, retazos de tejidos y redes para pescar, restos orgánicos como hondas de maguey, yucas, maíz y conchas de almeja. Otros objetos como husos y piruros de arcilla y cerámica fragmentada, además de algunos cuerpos enteros en posición fetal o fardos envueltos con tejidos burdos de algodón en estado semicarbonizado. A estos cadáveres les habían retirado las viseras del vientre y en su lugar colocaron algodón.



Fig. 4. Cráneo bilobal



Fig. 5. Cráneo mesocefálico



Fig. 6. Cráneo cuneiforme

En las cavernas se hallaron fardos cuyos cadáveres estaban en posición fetal, con los cráneos deformados de forma cuneiforme con trepanación. Estos fardos estaban envueltos con esteras de junco y tejidos burdos de algodón con algunas ofrendas que acompañaban al difunto: prendas como unkus, paños, collares de chaquiras, cuentas de

¹ Nitrato de sosa, salitre de sosa, nitrato sódico.

semillas o tubos de hueso de ave, instrumentos de hilar como los arriba mencionados, antaras de hueso, fragmentos de lagenaria, cerámica y tejidos, redes para la pesca, restos de totora, cuchillos de pedernal, peines de espina, alimentos como maíz, maní y yuca.

1.2.2 Cabeza Larga o Arena Blanca

Esta es la segunda zona estudiada por Julio C. Tello a partir de agosto de 1925, donde encontró cráneos alargados por lo que los lugareños le dieron ese nombre. Esta zona, también es llamada Arena Blanca porque sus dunas son blanquecinas. Aquí el terreno es suelto formado por arena y mezclas de piedras angulosas con restos de basura orgánica.

Cabeza Larga consta de núcleos funerarios y habitacionales. Se llaman núcleos funerarios a los entierros o fosas hechas en la arena: “Núcleos funerarios (...) focos de enterramientos individuales y colectivos de cadáveres humanos, envueltos con sendos paños burdos y finos de algodón y lana cuya técnica, calidad y ornamentación pertenece al periodo (...) “Necrópolis de Wari Kayan” (Tello y Mejía 1979:261).

Los fardos tenían forma cónica u ovoides envueltos por grandes telas toscas de algodón; en sus pliegues habían ofrendas rituales y ceremoniales además de los objetos que el difunto usó en vida. Los cadáveres estaban en posición fetal; con respecto a los estratos sociales a los cuales pertenecían Tello dice:

Así, un fardo pequeño, reducido al volumen del cadáver flexionado en posición fetal y envuelto en tejidos burdos (...) pertenece al pueblo; pero, un fardo de tamaño mediano o grande, (...) envuelto con varios paños burdos y finos de algodón, acompañados de ofrendas exteriores (...) cañas y varas adornadas con plumas amarillas y azules (...) pertenece a un personaje sobresaliente. (Tello y Mejía 1979:264)

Los núcleos habitacionales estaban constituidos por viviendas subterráneas y pétreas de planta rectangular, e incluso descubrieron viviendas subterráneas multifamiliares, todas “asociada[s] a desperdicios de cocina, como reveladores de un

asentamiento humano en tiempos pre-históricos” (Tello y Mejía 1979: 251). Dichas viviendas constan de un vestíbulo, un tubo vertical de acceso en forma de L y compartimento rectangular y profundo o la vivienda misma. El techo era fabricado de lajas de piedra, palos de huarango, costillas de ballena, trozos de caña, paños de algodón. Las paredes de la vivienda estaban estructuradas con piedra rojiza y angulosa mezclada con algas marinas, sargazo² y ceniza. Tello y Mejía aseveraron que a todo esto se sumaba agua de mar cuya sal hizo que a través del tiempo esta masa se petrificara. Un ejemplo ilustrativo es una cerámica escultórica de vivienda de este tipo.

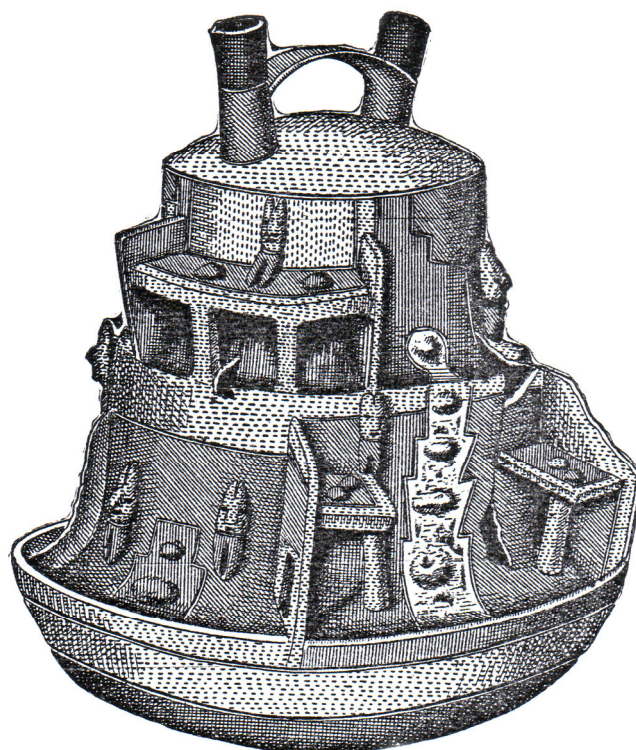


Fig. 7. Vasija ceremonial Paracas que representa una vivienda subterránea. (Tello y Mejía 1979:258)

² Género de algas fucáceas, de tallo ramificado, con ramas cortas y largas, las primeras con vejigas especiales llenas de aire que les sirven de flotadores. (Sopena 1977:2003)

Los cadáveres o fardos estaban enterrados dentro y fuera de los núcleos habitacionales:

En el subsuelo de los compartimientos exteriores y subterráneos de los núcleos habitacionales se hallan los enterramientos individuales y colectivos de fardos (...) que contienen cadáveres humanos de diversas edades y categorías sociales. Estos enterramientos fueron depositados cuando las viviendas estuvieron en desuso, porque las estructuras de piedra (...) y los estratos del relleno de los patios y corredores aparecen destruidos o reutilizados (...) los fardos (...) pertenecen al periodo (...) de las Grandes Necrópolis. (Tello y Mejía 1979:261)

1.2.3 Necrópolis de Wari Kayan

El 25 de octubre de 1927 Julio C. Tello y su equipo de trabajo descubrieron un vasto cementerio con 429 fardos funerarios, el cual había permanecido inadvertido por los huaqueros. Los fardos fueron sacados del lugar para ser trasladados por grupos a Lima con la finalidad de ser estudiados. Tello y su equipo consideraron que Wari Kayan habría sido “una pakarina³ de las primitivas poblaciones de la península” (Tello y Mejía 1979:298), debido al hallazgo, al igual que en Cabeza Larga, de viviendas pétreas y subterráneas de planta rectangular o núcleos habitacionales asociados a desperdicios de cocina y basura, y núcleos funerarios como:

(...) enterramientos de cadáveres en las capas de médano, en los depósitos de basura y en los escombros de antiguas viviendas. No importa que la acumulación de arena limpia y la de los desperdicios de cocina sean exiguas o abundantes sino que sean suficientes para sepultar a los muertos. No importa que estos sean niños o adultos, ricos o pobres, sino que todos sean miembros de una familia o Ayllu (Tello y Mejía 1979:315).

Los fardos sepultados a más profundidad, pudieron ser clasificados como de la elite debido a las ofrendas exteriores e internas que acompañaban al cadáver, no así para aquellos enterrados casi en la superficie referidos generalmente a personas de condición pobre, tal como Tello y Mejía comentaron:

³ Huaca o lugar sagrado.

De un modo general hemos podido observar el enterramiento de los cadáveres en tres niveles: uno inferior, a 3.00 y 5.00 m de profundidad; otros a 2.00 y 3.50, y finalmente, otros, a 0.80 y 1.50 m de profundidad (...) hemos notado que los enterramientos superficiales pertenecen a individuos de poca consideración social y cultural. (Tello y Mejía 1979:364)

Estos fardos funerarios, relativos a la elite, tenían forma cónica y podían llegar a tener las siguientes medidas: “Momia 310 (...) El tamaño del fardo funerario es mayor de cuanto se conoce en las Necrópolis de Wari Kayan (...) mide 1.70 m de altura; 1.40 m de diámetro mayor en la base; 0.50 cm en la cúspide. Pesa alrededor de 200 kilos.” (Tello y Mejía 1979:364).

Las ofrendas exteriores que acompañaban a los difuntos eran varas, cetros o cañas que ostentaban en la punta superior plumas coloridas que podían ser azules, verdes o amarillas; adornos colgantes como algodón desmotado o bien ser anilladas con tendones de llama, los que según Tello y Mejía tenían algún misterioso significado: “la vara anillada constituye un objeto simbólico; y el número de anillos que ostenta, tiene otro significado.” (Tello y Mejía 1979:333); estos objetos se encontraban plantados verticalmente. Otras ofrendas eran utensilios de lagenaria, cestería y cerámica como cántaros, botellas y platos; sustancias vegetales y alimenticias como yuca, maíz, camote, maní, pallar, zapallo, semillas de paca y frijol, algunas preparadas como guisos, humintas o panecillos hechos con harina de maíz. Anchovetas, conchas de almeja, cangrejos.

Los fardos funerarios usualmente estaban protegidos por petates o esteras de junco, debajo de los cuales se encontraban envueltos en largos paños de algodón de factura tosca, los que podían medir hasta veinte metros de largo por cinco de ancho (Carrión 1931:51); estos protegían las ofrendas internas u objetos que el difunto usó en

vida, grandes cantidades de prendas de vestir, entre otros tejidos: llautos⁴, esclavinas⁵, faldas, waras⁶, unkus⁷, mantos...

(...) de lana y algodón con vistosas y polícromas decoraciones bordadas, que representan seres mitológicos. Junto con estas prendas se encuentran otras de significado ritual o simbólico, como el penacho y el abanico de plumas, el collar de conchas marinas [spondylus] y adornos de oro papiráceo (...) diadema, orejera, nariguera, etc.; y las piezas diminutas de lana y algodón que simulan muestrarios de vestidos masculinos y femeninos. (Tello y Mejía 1979:338)

Algo muy singular dentro de las ofrendas es la existencia de prendas y tejidos en miniatura los que debieron tener algún simbolismo dentro de todo el ritual funerario.

Otra particularidad fue el hallazgo de prendas a medio elaborar y de tallas distintas, lo que indica que no pertenecían al difunto: “El fardo no contiene probablemente la ropa que usó en vida el cadáver (...) porque entre estas hay algunas a medio fabricar (...) porque las dimensiones de las prendas (...) son diferentes y no corresponden a la talla de un solo individuo.” (Carrión 1931:48 y 49)

En un fardo podían hallarse hasta treinta mantos y como mínimo cinco (Carrión 1931:75). Otros objetos que podían hallarse dentro de un ajuar funerario eran, a manera de tocados, las warakas⁸ y pieles de zorros.

Los cadáveres momificados por lo general estaban en posición fetal o en cuclillas, colocados dentro de un gran canasto de mimbre o de junco, de los que se comentó: “El empleo de esta clase de canasto como urna funeraria es común en la mayoría de las momias de I categoría (...) finalmente, el canasto se rellena con tejidos simples de algodón y algunas prendas de vestuario ceremonial y doméstico.” (Tello y

⁴ Turbante.

⁵ Pequeña prenda con orificio para la cabeza, cubría la parte superior de la espalda, hombros y pecho.

⁶ Taparrabo o pañete.

⁷ Camisa.

⁸ Variante de honda.

Mejía 1979:358). Según el tamaño de los fardos fueron catalogados como de I categoría (grandes), II categoría (medianos) y III categoría (pequeño).

1.3 Periodos de la cultura Paracas

Julio C. Tello dividió esta cultura en dos periodos: Cavernas y Necrópolis, los que se mantienen a la fecha, cada uno caracterizado por el tipo de enterramiento y estilo de textiles y cerámica hallados en los sitios de Cerro Colorado y Wari Kayan respectivamente.

Según la clasificación (...) de Tello (...) se establece una diferenciación de dichos yacimientos en dos tipos, correspondientes a dos estratos culturales estrechamente relacionados: las *Grandes Necrópolis*, caracterizados por la aglomeración de voluminosos y cónicos fardos (...) enterrados en antiquísimos basurales, y las denominadas *Cavernas*, sepulturas en forma de garrafa (...) conteniendo muchos cadáveres con envolturas escasas. (Yacovleff y Muelle 1932:31)

Sobre los periodos de esta cultura, establecidos por Julio C. Tello, existen posturas modernas que se basan en los estilos de las figuras bordadas; estos son denominados como estilo lineal (estilo geométrico, asociado a Cavernas); y el estilo de color en bloque (estilo figurativo asociado a Necrópolis) (Paul y Cheryl 1980:106 y 110).

El problema de esta propuesta se suscitó cuando ambos estilos fueron encontrados en varios fardos, lo que planteó algunas hipótesis. Por un lado Jane Dwyer y Anne Paul postulan: “los diferentes estilos representan una secuencia de desarrollo única a través del tiempo” (Frame 2007:70).

Por otro lado Ann Peters propone otra secuencia de desarrollo:

(...) las tradiciones independientes de Paracas y Topará en los bordados, (...) las interacciones entre estas sociedades “las llevaron a su mutua transformación y al nacimiento de la tradición Nasca” (...) el estilo color en bloque está asociado con “la entidad política que llevo la tradición cerámica Topará a la costa andina.” (Citado en Frame 2007:70)

Una tercera hipótesis es la que sugiere Mary Frame:

Es posible afirmar que las tres unidades políticas: Paracas, Topará y Nasca hayan estado interactuando en la costa sur durante (...) la época de la ocupación del sitio de la Necrópolis de Wari Kayan (...) los estilos de bordado presentes en la Necrópolis (...) tuvieron trayectorias separadas (...) producidos por pueblos con tradiciones textiles independientes (Frame 2007:70 y 71).

Topará es una quebrada pequeña que limita con los departamentos de Lima e Ica, y alberga diversos yacimientos arqueológicos, siendo Chíncha el centro de esta cultura. Topará abarcó las actuales provincias de Cañete en Lima, Chíncha y Pisco en Ica. Ann Peters refiere:

El término Topará fue aplicado por primera vez hacia los diversos y complejos artefactos cerámicos iguales a los del sitio de Jahuay, en la entrada de la quebrada de Topará, y a los similares ceramios establecidos por Wallace en los valles de Pisco, Chíncha y Cañete. Esos artefactos agrupados bajo el término de “Tradición Topará” se vinculan a los ceramios de la tradición Paracas por algunos rasgos, ambas tradiciones existentes en un mismo espacio y tiempo, que se hace indeciso y dudoso para los investigadores, hace deducir e inferir en las prácticas sociales y culturales (...) la tradición Paracas cuya raíz es una fuerte influencia del Norte o de la tradición Topará. (Peters 1997:9 y 11)

1.3.1 Periodo Cavernas

Esta etapa se caracteriza por una cerámica de paredes delgadas con decoración interna y externa de puntos e incisiones que forman dibujos geométricos vistos generalmente en platos; los vasos solo lucen decoración externa. Es, asimismo, colorida: negra, marrón, roja, verde, azul, amarilla; ostenta diseños de serpientes, felinos, y seres humanos (Tello 2009:25, 50, 74). Sus formas son botellas de doble pico y asa puente con base ligeramente convexa, platos campanulados y semiesféricos, ollas, vasos y cantaros globulares.

Con respecto a los tejidos Carrión los define como sencillos, siendo el algodón la materia más empleada. Hemos de mencionar a las telas decoradas a doble cara o

compuestas doble, que dan la apariencia de positivo y negativo, técnica contemplada en los mantos llamados bícromos, que ostentan diseños de felinos, serpientes y seres humanos geometrizados.

Las telas compuestas dobles son de algodón, de dos tramas y de dos urdimbres, trabajadas en colores contrastados (...) ornamentados con dibujos de gran tamaño, formados por la atracción hacia una de las caras de la fábrica, de los hilos de un color, y hacia la otra cara de los hilos del color opuesto (...) a este tipo de tejido pertenecen los (...) mantos bícromos (...) (Carrión 1931:40).

Otros son los tapices, vistos en llautos, turbantes y fajas; gasas, redes y mallas predominantes en este periodo las cuales también podían poseer decoración geométrica con figuras de felinos y serpientes entrelazados. Los bordados, poco usuales, estaban destinados a decorar franjas y bordes. Asimismo, se elaboraban canastos y petates de junco.

1.3.2 Periodo Necrópolis

Durante este periodo predominan las vasijas de paredes gruesas, color blanco cremoso sin dibujos, colores o decoración, aunque sus formas realistas representan frutos como el zapallo. Dichas vasijas son botellas de doble pico y asa puente, con base convexa o plana. Otras formas son las ya mencionadas en el periodo Cavernas: platos, cántaros, vasos y ollas.

Acerca de los tejidos en esta época hay evidencias en el uso de gran cantidad de ellos elaborados de algodón y fibra de camélido, tal como Carrión lo señala:

(...) deseo llamar la atención sobre la costumbre (...) en el antiguo Perú de enterrar los cadáveres con ropa, especialmente en las culturas emparentadas del departamento de Ica (...) Cavernas, (...) Nasca y (...) Necrópolis. (...) [En esta última] la costumbre (...) adquiere una importancia extraordinaria.

Aparte de las piezas consideradas como prendas de vestir, hay (...) telas que, por su calidad y tamaño, debieron tener uso diferente (...). (Carrión 1931:46 y 47)

Asimismo, complementa:

La lana y el algodón como materias primas aparecen casi en la misma proporción en el arte textil de las Necrópolis (...) las prendas de vestir son, por lo general, de lana; y los tejidos bastos de grandes dimensiones, que envuelven los fardos, y ciertas piezas finas de indumentaria, son de algodón (Carrión 1931:50).

Los tejidos de esta etapa evidencian un énfasis en la técnica del bordado, el cual presenta un desarrollo muy notable. Ostentaban una decoración de figuras mitológicas de seres humanos y de animales como aves, felinos y serpientes, todos con un estilo figurativo, es decir, sus formas se identifican rápidamente a diferencia del estilo geométrico.

1.4 Los fardos funerarios

No podemos terminar este capítulo sin antes tratar sobre una importante evidencia material que nos ha dejado esta cultura, como líneas arriba ya mencionamos, la costumbre de enterrar a sus muertos con ropas y otros objetos, es decir los fardos funerarios.

De los fardos hallados en Wari Kayan se han hecho estudios minuciosos llamados desenfardelamientos y disecciones. A raíz de estos se tiene noción de lo que constituía un fardo funerario Paracas.

Todos los fardos poseen forma cónica, debido a la posición del cadáver momificado, sentado de cuclillas, con las piernas fuertemente flexionadas sobre el vientre y el pecho, los brazos bien doblados con las manos sosteniendo la cabeza, posición dada al cuerpo del difunto inmediatamente después de expirar. Los dedos de manos y pies usualmente se encontraban enlazados o unidos con hilos coloridos adornados con cuentas. Otra particularidad similar es que a los cadáveres se les colocaba pequeñas láminas metálicas en las aberturas del cuerpo, como boca, nariz, etc.:

“en una de las fosas nasales fue encontrada una escama de oro” (Tello 2012:326); otro ejemplo similar un: “rollito laminar encontrado entre los dientes” (Tello 2012:481). Estos rituales eran motivados por sus creencias, temores o tal vez por perseguir fines mágicos.

La momificación era facilitada por el clima de la zona. Muchos cadáveres fueron encontrados sin vísceras y rellenos con algodón.

El rostro era cubierto con algodón lo mismo que algunas partes del cuerpo para llenar todo vacío. El cuerpo flexionado era depositado dentro de un gran canasto de junco relleno, por lo general, con algodón, acompañado con diversas ofrendas como prendas diminutas, frutos u objetos personales. Después el cuerpo era envuelto sin orden específico, con diferentes capas burdas de telas de algodón y mantos finamente bordados y coloridos. Sobre esto el arquitecto Harth-Terré señaló: “El orden de los envoltorios podría significar un determinado arreglo que podría considerarse biográfico” (Harth-Terré 1976:35).

También acompañaban al ajuar distintas prendas colocadas en lugares específicos; por ejemplo, sobre la espalda del cadáver una esclavina o bien un llauto envolviendo el lado superior del fardo, es decir la cabeza. Existía una parafernalia ceremonial donde se han encontrado objetos como abanicos, plumas, collares, brazaletes, espejos, hondas, flechas, estólicas, varas, pieles de zorro y llautos, estos dos últimos siempre ubicados en la cabeza del fardo. Algunos fardos lucen narigueras, diademas con aretes discoidales.

Finalmente, la momia era envuelta varias veces por una burda y extensa tela llana de algodón. La parte alta del fardo, que venía a ser una “falsa cabeza”, estaba constituida por un moño elaborado con la misma, pero ahora retorcida. Las telas envoltorios formaban pliegues, los cuales eran cosidos y pegados a la superficie con

puntadas gruesas: “Retiradas todas las piezas (...) el fardo se presentó de nuevo envuelto en una tela tosca de algodón (...) con pliegues ajustados mediante grandes puntadas” (Kauffman 2002:306). Entre otras cosas que acompañaban al fardo habían alimentos, lagenarias y cerámicas. Todos estos cuidados, sin lugar a dudas, cumplían la finalidad de proteger el cuerpo del difunto, no solo para que llegue íntegro al más allá, sino también por un interés de amparar y abrigar a sus seres queridos, respetados o venerados.



Fig. 8. Fardo funerario 217 de la
Necrópolis de Wari Kayan.
Imagen tomada de Tello 2012:415

Fig. 9. Interior de un fardo funerario.
Imagen tomada de Ann Peters (s/f)



CAPÍTULO II

EL MANTO BLANCO

2.1 Los mantos Paracas

Uno de los ejemplos preclaros del arte textil Paracas son sus mantos, en los cuales puede apreciarse la maestría de las manos que los trabajaron. El doctor Francisco Stastny en su libro *Breve Historia Del Arte en el Perú*, al referirse a la cultura Paracas señala:

Entre las obras impresionantes por belleza y por el esplendor de su colorido que nos ha legado el antiguo Perú, se cuentan sin duda los grandes mantos funerarios de Paracas (...) Estos celebres mantos (...) han llegado a nosotros con franca expresión cromática; y son considerados, por su gran delicadeza de ejecución técnica, entre los más perfectos y logrados ejemplos de textilería conocidos en el mundo entero. Los artistas que los crearon dominaban prácticamente todas las técnicas posibles de tejidos en telar manual, desde la tapicería hasta finas gasas, y ejecutaban sus obras con fibras de lana y algodón. (Stastny1967:11)

Por su parte la doctora María Luisa Saco en su artículo “Algunos aspectos de los tejidos de Paracas” refiere que: “Los tejidos de Paracas son (...) expresión de la armonía, pero una armonía en movimiento, sin límites precisos, poblado de seres misteriosos” (Saco 1978:779).

Como ya lo refirió el doctor Stastny, el material con que se elaboraban era el algodón y la fibra de camélido (llama, alpaca y vicuña), siendo los de este último, los que hasta nuestros días se han preservado mejor. De igual modo, se hicieron mantos con ambos materiales. Un ejemplo importante es el manto de estudio de esta investigación.

Sobre el uso del algodón es importante mencionar que para fabricar los extensos paños envoltorios y mantos debió demandar mayor esmero y conocimiento sobre la

siembra del algodón, que requería de grandes campos para su cultivo y cosecha. Con respecto a este hecho el arqueólogo Luis Guillermo Lumbreras comenta:

Sin embargo, el gran cambio estructural se produjo solo al final del arcaico, en el paso al formativo (...). Los indicadores más importantes son el cultivo de plantas (...) la domesticación de las plantas, como técnica productiva, se origina (...) como consecuencia de la experiencia obtenida en la recolección de las plantas (...) con el cultivo de algodón, el desarrollo del tejido fue notable (Lumbreras 1970:15, 16)

Rebeca Carrión dijo al respecto: “Sorprende la gran cantidad de tejidos de algodón hallados (...) se diría que las Necrópolis almacenaron los productos de una industria textil a base de algodón que había llegado a su apogeo. Este hecho revela que el cultivo del algodón debió ser muy generalizado en los valles de la costa.” (Carrión 1931:51). El arquitecto Harth-Terré acotó al respecto:

Calculan que para el conjunto de mantos de cualquiera de los fardos era indispensable el algodón producido en una cosecha en un terreno de no menos de 4,000 metros cuadrados. En la región de Ica serían estos el equivalente de 3 ½ “coyos” o 1/7 de fanegada de 29,900 m². Implica esto la importancia social del difunto. (Harth-Terré 1976:30)

Acerca del uso de la fibra de camélido, esto evidencia el intercambio comercial, debido a que este material es oriundo de los animales de la sierra, tales como llamas, alpacas y vicuña. La arqueóloga Ann Peters opina: “El paisaje conocido por la gente de Paracas no estaba limitado solamente a la costa: el uso (...) de fibra de camélido en sus tejidos es un indicador (...) [de] comunidades (...) integradas por personas dedicadas al pastoreo (...) entre la costa (y la) puna”. (Peters 2007:29)

Asimismo, complementa “El valor y el significado social de un objeto depositado en el ajuar funerario se desprenden del tiempo y de la habilidad empleados en su creación, y de las relaciones de intercambio para conseguir los componentes y materias primas” (Peters 2010:212). Por su procedencia, la fibra de camélido, debió tener un valor especial y un destino exclusivo para los habitantes Paracas, como lo

refiere la cita, ya que obtenerla habría demandado más esfuerzos económicos. El Dr. Tagliani al respecto hace una observación: “La lana se obtenía de la llama, vicuña, alpaca, guanaco. Las clases de inferior condición social no podían hacer uso de la lana de vicuña, dado que esta fibra textil, muy fina, servía especialmente para la confección de trajes para las clases pudientes” (Tagliani 1935).

Fortalecemos este punto con un comentario dado por la doctora Zadir Milla E. en su artículo “Fundamentos simbólicos de las formas estéticas en el arte del antiguo Perú”:

La estética, como forma de conocimiento del arte, se avoca por lo tanto a la observación de las formas del lenguaje artístico, en lo simbólico y en lo plástico, partiendo de los principios sociales y alcances técnicos que forman parte de los valores que constituyen la obra de arte. (Milla 1992:75)

La fibra de camélido también fue usada para fabricar hilos utilizados en el bordado de las figuras, pues en este material resaltan más los colores obtenidos gracias a los tintes naturales con que eran teñidos¹, por la brillantez y vivacidad, mucho mejor que en el algodón; asimismo, la fibra de camélido es más resistente a la luz del sol y a la lluvia. Sobre esto el doctor Tagliani comentó: “ (...) la solides de estos colores (...) para aquellos tejidos (...) durante siglos enterrados en tierra seca (...) rica en salitre, y que apenas se alteraron en su matiz.” (Tagliani 1935:17 y 19). Esto habría sido visto conveniente para las tejedoras y bordadoras paraquenses.

En ese aspecto los mantos también destacan, por su vistosidad y colorido expresado en diversos matices:

(...) la manipulación de colores que posibilitaba el manejo -con significado- de tantos colores. (...) un área era sutilmente matizada desde lo oscuro a lo claro (...) se introducía hilos de dos hebras (...) con cada hebra de un color diferente (...) producía una variedad (...) Es probable

¹ Profesor Óscar Salomé Rojas del curso “Taller de tintes naturales de la sierra. Técnicas tradicionales de aplicación” que se desarrolló en el Museo de la Cultura Peruana en marzo del año 2011.

que la serie de valores desde el blanco hasta el habano bastante oscuro, que se encontraba en los algodones y lanas sin teñir, tenían un papel más grande de lo que se creía (...) en la producción de la variedad. (O’Neale s/f: folios 6449 y 6450)

O’Neale constató la existencia de ciento noventa colores teñidos; también señaló que algunas diferencias de color podían ser resultado de una decoloración u otros cambios químicos.

Los mantos y otras prendas eran bordados con hilos de fibra de camélido teñidos con tintes naturales y fijados con mordientes minerales. Sobre estos últimos los análisis modernos señalan: “Entre los mordientes y aditivos que se utilizan para fijar el color, son: el alumbre (...) las cenizas de las plantas, los taninos², la cal, la orina, etc.” (Chirinos 1988:8). Estudios preliminares, arrojaron:

Gracias a la amabilidad de (...) J. C. Tello (...) he obtenido (...) unos trozos de tejido de lana (...) y algodón (...) que encontraron (...) en los campos de Paracas (...) tenían una gran cantidad de hierro, de alumbre y de compuesto de calcio, que no se puede dudar de la presencia de un mordiente. (Tagliani 1935:8 y 9)

Entre los medios naturales para teñir estaba el uso de la cochinilla (*Dactylopsius coccus*), un insecto con el cual se obtiene el rojo, dicho animalito se alimenta del cactus. “De acuerdo con la parte metálica del mordiente, varios tonos brillantes (...) van desde el rojo brillante a morado” (Chirinos 1988:9). Otro elemento para conseguir las tonalidades rojas era el Antarco (*Relbunium* sp.)³ (Peters 2007:28)

Existe evidencia del uso de moluscos con los que se obtenía el purpura; acerca de esto la misma Chirinos dice: “el uso de “purpura” fue descrito en las regiones de Panamá (...) Guatemala y de México a Perú (...) se obtuvo de moluscos conocidos

² Nombre genérico que se da a ciertos compuestos muy esparcidos en el reino vegetal que son, por lo general, muy solubles en el agua, de sabor astringente, que precipitan las materias albuminoides, transforman la piel animal en cuero y dan con las sales de óxido de hierro una coloración negra o verde.

³ *Relbunium* (...) tratando de las plantas llamadas en kechua Chapi chapi, Cobo dice “se aprovechaban (...) de los polvos de su raíz en la tintura de las lanas coloradas” (L, IV, Cp 63.) Según F. Herrera, el nombre Chchapi corresponde precisamente a *Relbunium* (*Galium*) (...) empleado en la tintorería para teñir de rojo y vino (ob. Cit. T.I, p, 176). (Fester y Cruellas 1934:159)

como Chanque (Concholepas)” (Chirinos 1988:10). Peters complementa: “Algunos tejidos de algodón (...) fueron pintados con la tinta purpura exprimida del Chanque (...) y del caracol (Thais); cuyo hábitat son las frías aguas de las playas alrededor de la península.” (Peters 2007:28)

Otros recursos naturales empleados eran el índigo de la raíz de la *indigofera* sp. así como del añil con los que se obtenían los azules (Chirinos 1988:10 y 11). Sobre este color Fester y Cruellas sostienen que: “(...) los azules han sido conseguidos con índigo. En una flecadura de Paracas (...) que consiste en hilos de algodón, pardos y de lana, colores carmesí (...) también pardo, azul y verde oliva oscuro, hemos probado que hasta este último color había sido producido por el índigo”. (Fester y Cruellas 1934:156)

Para lograr los amarillos Chirinos refiere: “colorante amarillo natural. Los compuestos (...) presentes son: luteolina (...) fiselina (...) de las 37 muestras (...) Paracas” (Chirinos 1988:95, 96). Sobre este color, otro estudioso escribió: “para los amarillos, el palo amarillo (...) de igual manera se comporta el “Mulli” de los peruanos (*Schinus molle*) las hojas del cual todavía hoy se emplean para teñir amarillo.” (Tagliani 1935:16)

En cuanto a la elaboración de los mantos y otros tejidos, es importante tratar sobre la mujer y su rol en el desarrollo de la textilería. Sobre el tema Judith Prieto Zegarra en su libro *Mujer, poder y desarrollo en el Perú*, señala:

La agricultura con sus lapsos de espera en el desarrollo de las plantas hizo posible que la mujer luego de cumplir con sus funciones maternas, tuviera tiempo para dedicarse al empleo de las fibras de algodón y de lana, tanto en la costa como en la sierra, en el tejido que le proporcionaba abrigo para los climas fríos de las altas mesetas y para defenderse en la costa de los vientos y temperaturas cambiantes y los fríos que traían las tinieblas.

Esto dio lugar para que se iniciara la textilería, una de las ocupaciones más antiguas (...) que fueron evolucionando hasta proyectarse con otras manifestaciones hacia los planos de las concepciones artísticas y

religiosas que constituyeron las expresiones de las grandes culturas.
(Prieto 1985:27)

La naturaleza de la mujer, paciente y delicada, y su dedicación al cuidado del hogar, los hijos, las plantas refuerza la afirmación de que ellas fueron las encargadas de la actividad textil: recolección de algodón, plantas y otros elementos para teñir, el teñido de las fibras, el hilado del algodón o la fibra de camélido, tejer en el telar, bordar entre otras funciones. Reflejo de esto son los bellos, originales y esmerados trabajos textiles que hasta nuestros días el mundo observa sorprendido y provoca en algunos la codicia de poseerlos. Evidencia esto, los entierros de momias femeninas donde con mayor incidencia se hallaron cestos de mimbre o junco con husos, piruros, agujas, ovillos entre otros objetos propios de la textilería:

[estas] pruebas pueden encontrarse en las momias extraídas de las tumbas, ya que al lado de cadáveres de mujeres se han hallado -como parte primordial de su ocupación en vida- los cestos tejidos por ellas mismas repletos con los implementos necesarios para el trabajo de la textilería en el mundo de ultratumba en el que ellos creían (...) cumpliéndose así aquellos principios alrededor de los cuales giró la existencia de esa gran cultura [Paracas]: “El mar como fuente y sostén de la vida, el arte como la interpretación espiritual de su pensamiento y la eternidad como la perennidad en el infinito”. (Prieto 1985:31)

La excelencia del arte textil paraquense implica pensar, que Paracas fue un centro textil, en donde la mujer tuvo un papel fundamental:

La trayectoria de la evolución de los tejidos peruanos ha tenido técnicas y aspectos autóctonos que han ido desarrollando desde los tejidos primitivos (...) hasta los más finos de Paracas, tan llenos de simbolismo en sus dibujos, tan variados y esplendorosos en el colorido. (...) Paracas es (...) la cultura cumbre y sobresaliente en el arte textil, que (...) hace pensar que fue un enorme centro o escuela textil en el antiguo Perú, en el que la mujer tuvo un desempeño admirable⁴. (Prieto 1985:28 y 29)

Esta actividad femenina, continúa a lo largo de la historia del antiguo Perú, hasta la época incaica. “Garcilaso narra en sus Comentarios Reales como trabajo por

⁴ A propósito de los descubrimientos del Dr. Tello, en Paracas, él siempre sostuvo la presencia de las mujeres entre los autores de muchas de las variedades de la textilería en esa cultura.

excelencia desempeñado por la mujer fue el hilado y el tejido, siendo de igual manera la ocupación de las mujeres escogidas del Acllahuasi.⁵” (Prieto1985:31).

Con respecto a la elaboración de los mantos, los investigadores proponen una labor colectiva, demandando la participación de varias personas entre tejedoras y bordadoras:

La división de las áreas de trabajo de distintos bordadores en columnas verticales se puede ver en otros mantos Paracas también.

Los textiles (...) de Paracas ocultan la evidencia necesaria para descubrir el trabajo de manos distintas, haciendo difícil la predilección del número de bordadores que trabajaron normalmente en una pieza del tamaño de un manto. (Paul 1986:26 y 27)

La arqueóloga Lourdes Chocano opinó sobre estos aspectos en el análisis de nuestro manto de estudio:

Es probable que este se hiciera con telar de piso o diagonal, y no con telar de cintura, pues los paños de telar de cintura no pasan de 75 cm u 80 cm “porque la anchura del paño sobrepasaría la envergadura de los brazos del tejedor”.

La elaboración de este manto debió de ser una actividad colectiva y organizada. Los bordadores posiblemente se distribuyeran para tener facilidad de manipular la tela (...). (Chocano 2012:229 y 230)

Todos los mantos son de forma rectangular. Miden aproximadamente entre 2.50 metros de largo por 1.30 de ancho. La historiadora Rebeca Carrión reunió las medidas de 21 mantos, de lo que afirmó: “La forma rectangular del manto es común a todos los ejemplares (...) por lo general, el largo es aproximadamente el doble del ancho.” (Carrión 1931:75)

Los mantos Paracas se conforman por una tela principal la cual puede ser de una sola pieza, o bien de dos o tres fragmentos cocidos longitudinalmente de manera sutil, tela sobre la cual están bordados los íconos. “En todo manto, se comprende dos partes

⁵ Las niñas llamadas *Paua Pallac*, que quiere decir recogedora de flores, tenían nueve años, se dedicaban a recoger flores destinadas a teñir lana para la fabricación de *Cumbis* telas finas y teñir otras cosas (...) las indias llamadas *Corotasque Conus Rotusca Tasque*, mocillas de doce a dieciocho años (...) aprendían las enseñanzas para hilar y tejer. Las indias llamadas *Uamra Tasque*, muchacha joven, se ocupaban de tejer tela *auasca* para vestidos gruesos e hilaban para cumbe tejidos delicados y finos. Las indias viejas, llamadas *Pallaconas*, eran las que se encontraban en la edad de cincuenta o más años, y su ocupación era la de tejer telas gruesas para la comunidad. Nueva Crónica y Buen Gobierno.- Primera Parte.- Felipe Guamán Poma de Ayala.

principales (...) el paño o tela básica (...) y los bordados decorativos. La tela básica puede ser de una sola pieza o de dos o más piezas.” (Carrión 1931:75).

Por lo general estos mantos tienen franjas que decoran sus orillas: “Las franjas son de tres clases: bordadas sobre la tela básica; trabajadas independientemente, y aplicadas al manto por medio de una costura menuda; y superpuestas a la tela básica por medio de hilvanes.” (Carrión 1931:75)

Según el estudio que hizo la doctora Rebeca Carrión, quien tuvo la experiencia de tocar y ver diversidad de tejidos Paracas, hay quince tipos de mantos:

1. “... llano, desprovisto de ornamentación (...) formado (...) por dos paños iguales unidos por uno de sus lados (...)” (Carrión 1931:78).

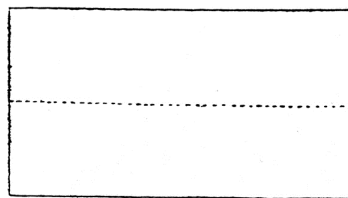


Fig. 10.

2. “... llano con un cordón ornamental a lo largo de la línea media, (...)” (Carrión 1931:78).

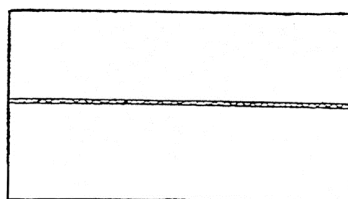


Fig. 11.

3. “... llano, con un ornamento marginal, plumilla: completa, o incompleta” (Carrión 1931:78).

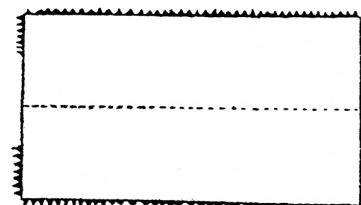
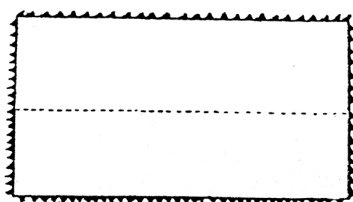


Fig. 12 y 13.

4. “... llano, con una banda media longitudinal bordada, y fleco marginal (...)” (Carrión 1931:78).

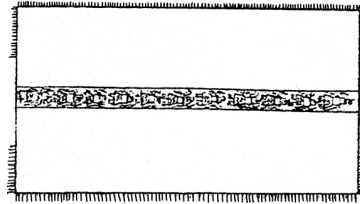


Fig. 14.

5. “... llano con banda media longitudinal y pequeñas bandas o esquineros en los cuatro ángulos (...)” (Carrión 1931:78).

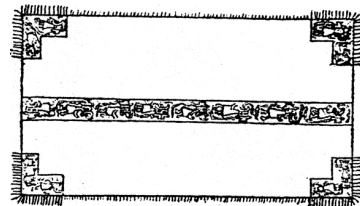


Fig. 15.

6. “... llano, con banda media longitudinal, y bandas y flecos marginales (...)” (Carrión 1931:78).

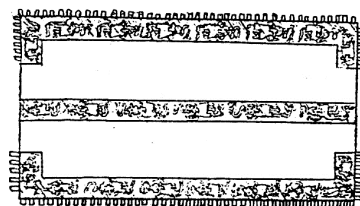


Fig. 16.

7. “... llano, con dos bandas medias longitudinales, y bandas marginales (...)” (Carrión 1931:78).

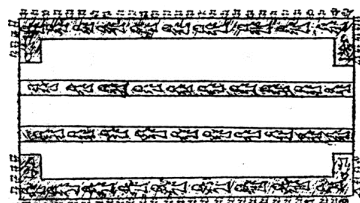


Fig. 17.

8. “... llano; con bandas marginales que comprenden sólo los lados longitudinales (...)” (Carrión 1931:78).

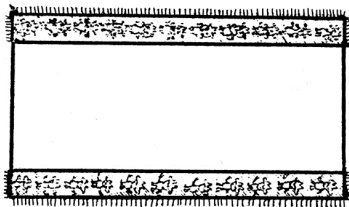


Fig. 18.

9. “... llano, con bandas marginales sobre los lados longitudinales y parte de los transversales (...)” (Carrión 1931:78).

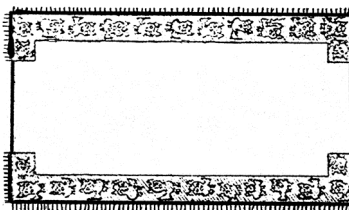


Fig. 19.

10. “... llano, con bandas marginales adornadas con una greca bordada interior (...)” (Carrión 1931:78).

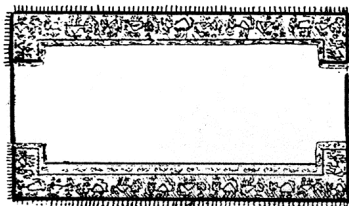


Fig. 20.

11. “Mantos, con bandas marginales, y con bandas transversales, formadas por piezas independientes cocidas (...)” (Carrión 1931:78).

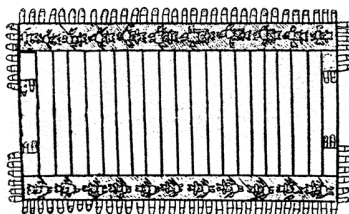


Fig. 21.

12. "... manto con bandas marginales y bandas transversales bordadas sobre el fondo, dispuestas en pares, (...)" (Carrión 1931:78).

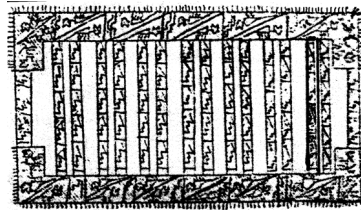


Fig. 22.

13. "... manto con bandas marginales y listas bordadas verticales y transversales que imitan el tejido del petate (...)" (Carrión 1931:78).

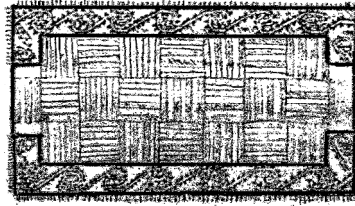


Fig. 23.

14. "... manto con bandas marginales y panelas dispuestas en forma tal que imitan el tejido entrelazado del canasto (...)" (Carrión 1931:78).

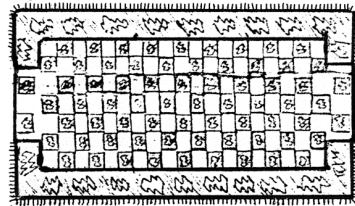


Fig. 24.

15. "Mantos con bandas marginales y figuras sueltas sobre el fondo (...)" (Carrión 1931:78).

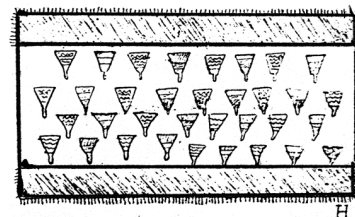


Fig. 25.

En cuanto a la decoración de estas piezas, observamos usualmente que se repite una figura; son pocos los mantos e incluso prendas donde hay más de una figura distinta

una de otra. Ejemplo de ello puede verse en una falda que se encuentra en el *Museum of Fine Art*, de Boston, Massachusetts con el código MFAB 21.2563, un manto devuelto al Perú procedente de Gotemburgo⁶, Suecia que tiene 32 motivos diferentes, y el manto en estudio con diez personajes.

La particularidad es que estos seres tridimensionales al ser bordados son adaptados a superficies de dos dimensiones por lo que las figuras están de frente: rostro y tronco; y de perfil: piernas y pies. Al respecto la doctora María Luisa Saco opina lo siguiente:

Las cabezas colocadas de frente parecen detener el movimiento, dando a las figuras un carácter de perennidad que las hace aparecer como seres eternos, alejados del constante devenir, que nos contemplan fijamente desde un mundo ultraterreno. (Saco 1978:766)

Las figuras se repiten, pero para dar variedad son combinadas: paradas o de cabeza, mostrando objetos en ambas manos, los que también cambian de lado. A esto se añade que los colores son alternados.

Sobre esto, la doctora Saco plantea muy detalladamente como elementos rítmicos de alternancia y elementos rítmicos cromáticos: “el elemento ritmo (...) se manifiesta no sólo por la alternancia de posiciones sino también por el ritmo cromático” (Saco 1978:771). La doctora Saco completa esta idea explicando que:

Se emplea una figura o un grupo de figuras que se repiten en toda la tela (...) en posiciones alternadas. Esta alternancia se repite de varias maneras. A veces se coloca una figura con la cabeza hacia arriba y la otra en sentido opuesto; en otros casos las de una hilera están en una posición y las de la hilera siguiente en posición inversa. A veces la alternancia de posiciones se realiza solamente dirigiendo unas figuras a la derecha y otras a la izquierda, o combinando de lado los objetos que los personajes llevan en las manos. (...) el elemento rítmico de la alternancia de posiciones (...) [constituye] un elemento dinámico, pues (...) las figuras al cambiar de posición parecen seres distintos. (Saco 1978:772)

⁶ En junio del 2014, llegaron las primeras cuatro piezas textiles de la cultura Paracas procedentes de Gotemburgo, Suecia, donde se encontraban 89 de esas piezas desde 1930 según el Ministerio de Cultura.

En síntesis, las figuras bordadas se presentan en hileras, sucediéndose entre ellas con un ritmo dinámico observado en las posiciones y en los colores. El artista paraquense conocía muy bien este recurso y lo explotó de distintas maneras, tal vez con el fin de hacer jugar visualmente al espectador del futuro, imaginando remotamente que aquellos mantos verían la luz otra vez o quizá sean códigos que esconden un mensaje.

2.2 El Manto Blanco

2.2.1 Procedencia

Cuanto Julio C. Tello y su equipo de investigación recorrieron las zonas de Cabeza Larga conocida también como Arena Blanca, esta ya había sido huaqueada y los objetos sustraídos vendidos a los coleccionistas de “antigüedades peruanas”, piezas cotizadas en el mercado ilegal por considerárselas exóticas y vistosas. Sobre el particular Tello comenta:

(...) cierto día de 1910 o antes, uno de los pescadores, que trabajaba como guardián de la compañía guanera de la Puntilla (...) tuvo la suerte de descubrir un entierro humano en el sitio llamado “Arena Blanca” considerado un tapado o (...) tesoro oculto (...) Es así como el “huaquero” (...) cuyo apodo es “Sordito Quintana” se dedicó a extraer los cadáveres del cementerio “Arena Blanca”, y posesionarse de los objetos más llamativos que a su criterio podían ser negociados en Ica, Pisco o Lima. De este modo, los vistosos tejidos bordados de Paracas fueron a caer en manos de coleccionistas de antigüedades (Tello y Mejía 1979:66).

Es muy probable que en este sitio haya estado el fardo que contenía, entre otras piezas, el enigmático Manto Blanco, aproximación afianzada gracias a la siguiente cita:

(...) podría considerarse como el más grande y valioso núcleo funerario de Arena Blanca o Cabeza Larga, por la cantidad y calidad de las momias descubiertas por los huaqueros (...) antes de 1925 (...). El producto del vandalismo perpetrado en este núcleo funerario N° 8, durante los años 1910 a 1925, fue el origen de las primeras colecciones de arte textil peruano, conocida en el país y en el extranjero (Tello y Mejía 1979:287).

En el núcleo funerario N° 8, del sector VI, área A en Cabeza Larga, Tello y Mejía aseguran que es el lugar de origen de muchos objetos arqueológicos, entre ellos nuestro manto de estudio, elementos repartidos en colecciones nacionales como extranjeras.

El Doctor Tello no se dedicó solamente a estudiar y recolectar restos humanos y de cultura material en el campo; por el contrario, con anterioridad a estas labores, entre 1915 a 1919, buscó a los huaqueros o personas dedicadas a “descubrir” “tesoros ocultos” y a los compradores y/o coleccionistas. Así es como logró, sagazmente, entrevistarse con algunos de estos personajes, y comprar los objetos tanto a huaqueros como a coleccionistas, recuperándolos de esta forma:

El autor, después de dejar la Dirección del Museo de Antropología y Arqueología en marzo de 1915, emprende una exploración por los departamentos del sur (...) recoge de los desmontes (...) fragmentos de cerámica y de tejido, los que junto con otros comprados en Nasca constituyen una colección (...) luego en Ica y Pisco adquiere ejemplares de alfarería y textilería, entre ellos 58 piezas con figuras bordadas y una momia de estilo Paracas (...) cedidos a la Universidad Mayor de San Marcos para fundar el Museo de Arqueología. (Tello y Mejía 1979:43)

Completamos la cita precedente con otras dos, las cuales indican que el Manto Blanco fue parte de un lote de textiles pertenecientes a la colección del médico Enrique Mestanza:

Tello, sin embargo, donó 987 artefactos adquiridos durante su expedición de 1915, para el Museo de Arqueología de la Universidad Mayor de San Marcos en Lima entre 1919-1920 (...) esta donación incluye 58 textiles Paracas y una momia Paracas (Tello 1959:43), se presume que era parte de la colección Mestanza. (Daggett 1991:38)

Esta aseveración se hace precisa con la siguiente cita referente a la colección Mestanza:

Esta colección (...) fue vendida, en 1915, al doctor Julio C. Tello, compuesta de ciento sesenta y ocho piezas textiles, (...). La adquisición de este valioso lote fue financiado por dos amigos de Tello: doctor Francisco Graña Reyes e ingeniero Gonzalo Carvajal, de modo que las

ciento sesenta y ocho piezas textiles indicadas fueron repartidas entre los tres socios. La tercera parte que correspondió al primero (Tello), fue transferida íntegramente, en 1920, al Museo de Arqueología de la Universidad Mayor de San Marcos, donde se haya debidamente catalogada. (Tello y Mejía 1979:84)

Se indagó en los archivos de la Universidad a fin de ubicar algún comprobante de pago o documento que pueda indicar su ingreso junto a las otras piezas arqueológicas. Sólo se encontraron documentos que dan a entender el ingreso de materiales o “antigüedades peruanas” acompañado de los inventarios de estos, los que no se hallan en el archivo. El único relacionado es el siguiente oficio⁷:

Lima, 17 de enero de 1921⁸
Nº 8
Señor abogado de la Universidad

Habiendo acordado el Consejo Universitario adquirir para el Museo de Arqueología de la Institución, la colección de antigüedades peruanas del Dr. Julio C. Tello, que consta en el inventario que lo acompaña, sírvase Ud. formular el documento respectivo.

El precio de adquisición es de mil libras peruanas, quedando en libertad la Universidad para abonarlo en todo o en parte en el tiempo que crea conveniente. Mientras el crédito no sea cancelado, la Universidad abonará al Sr. Dr. Tello o a sus herederos o cesionarios la cantidad mensual de ocho libras.
Dios guarde a Ud.
Javier Prado.

Este escrito es ratificado por un segundo oficio:

Lima, 19 de enero de 1921⁹
Señor Rector de la Universidad Mayor de San Marcos

Acuso recibo de su atento oficio fecha 17 del presente, junto con el inventario de la colección de antigüedades peruanas que la Universidad ha acordado comprar al doctor Julio C. Tello.

De conformidad con sus indicaciones he redactado el contrato respectivo, el cual remito a Ud. con los inventarios mencionados.

⁷ En el Archivo Histórico Domingo Angulo, hay cajas de documentos que todavía están por inventariarse, a los cuales no pudimos tener acceso.

⁸ Archivo Histórico Domingo Angulo. 220 96/35, Sala 2. Folio 307 (Libro copiadore).

⁹ *Ibid.* 666. Sala 1, Secretaría General. Folio 29. Sello: Libro de partes Nº 1. Fojas 906, 1921.

Le agradeceré acusarme recibo.
Dios guarde a Ud.
M. Villarán

El Manto Blanco, al igual que otras numerosas piezas, está descontextualizado, por lo que nunca se sabrá cuál fue el ajuar completo del que formaba parte, ni conocer a quién perteneció. Lo que sí es factible precisar es que era parte del ajuar de un individuo de mucha importancia, quizá un sacerdote, un chamán, un guerrero o un gran señor. Sobre este particular podemos acotar que “(...) con el colorido y la decoración de sus tejidos, sabían designar la jerarquía y la dignidad de las varias castas y clases (...)” (Tagliani 1935:19)

Fueron varias las colecciones ubicadas por Tello: la Colección Cánepa, la Colección Montero, la mencionada Colección Mestanza, entre otras. Los materiales arqueológicos, no sólo pertenecían a la cultura Paracas, también se mencionan objetos de la cultura Nasca entre otras, los que recuperados fueron incorporados como parte de las colecciones que hoy se conservan y custodian en el Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, el Museo Arqueológico Víctor Larco Herrera y el Museo de Arqueología Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Otras piezas fueron destinadas a museos extranjeros como el Museo de Historia Natural de New York (EE.UU) y el Museo Linden de Stuttgart de Alemania.

El Manto Blanco se encuentra actualmente en el Museo de Arqueología y Antropología del Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, con el código de identificación 0793.U (2275).



Fig. 26. Manto Blanco, cultura Paracas. MAA del CCSM

2.2.2 Análisis técnico del Manto Blanco

En este apartado nos basamos en el estudio que hizo la arqueóloga Lourdes Chocano Mena, quien se encargó de restaurar y recuperar este ejemplar textil para su puesta en valor.

El Manto Blanco, como todos los otros mantos Paracas, tiene forma rectangular. Sus medidas son 278 cm x 138 cm, incluyendo los flecos que decoran las franjas moradas, los cuales miden por si solos 3,5 cm. Este manto está formado por tres paños:

(...) un paño central de fibra de camélido con tonos que van del crema original al beige (producto de la oxidación gradual de las fibras) (...). A dicho paño se le han añadido dos paños angostos de algodón de color natural beige (...) uno a cada lado (...) (Chocano 2012:229).

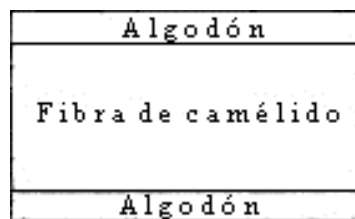


Fig. 27.

El paño central, de fibra de camélido, mide 102 cm de ancho x 267 de largo, y constituye la parte principal donde se encuentran bordadas 92 figuras, incluidas aquellas sobre los franjas verticales recamadas de morado que pasamos a explicar. Los extremos derecho e izquierdo del paño central están decorados con cuatro bandas verticales, de 12 cm de ancho por 27 de largo, separadas entre sí por 46 cm (Chocano 2012:229). Sobre cada una de ellas hay dos personajes, también bordados, que sumados alcanzan el número de ocho.

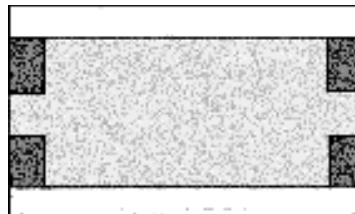


Fig. 28.

Los dos paños angostos de algodón, que forman la estructura horizontal del manto, miden entre 14 y 13 cm de ancho por 268 cm de largo. Chocano observó que “estos (...) han sido bordados con hilo morado para conformar un fondo sobre el cual, a su vez, se han bordado catorce personajes en cada uno de ellos.” (Chocano 2012:229).



Fig. 29.

Los tres paños (dos de algodón y el central de fibra de camélido) están unidos longitudinalmente con una menuda puntada por encima o punto surjete¹⁰ de 4 mm aproximadamente, que a simple vista no se percibe, puntada efectuada con un hilo fino de fibra de camélido.

En resumen, el Manto Blanco tiene bordados 120 figuras antropomorfas que se observan distribuidas así: 84 en el campo central color beige y 36 en las bandas moradas (18 en cada una).



Fig. 30.

El tamaño de las figuras bordadas varía; aquellas sobre el fondo beige miden aproximadamente entre 13.5 cm y 14.5 cm de alto x 11 cm a 12 cm de ancho. Las figuras ubicadas sobre las franjas moradas son más grandes; miden entre 17.5 cm a 18 cm x 12 a 14 cm.

En su análisis técnico Lourdes Chocano se refiere al tipo de tejido llano balanceado:

¹⁰ El hilo avanza verticalmente e inclinado o diagonal.

La cantidad de urdimbres por trama (1 x 1) le da una apariencia de tejido equilibrado: la trama (elemento activo) cruza por encima una urdimbre (elemento pasivo) y por debajo a la siguiente.

Esta secuencia se mantiene hasta llegar al extremo (...) a partir de allí la trama da la vuelta y entonces cruza las urdimbres invirtiendo el orden (...) siendo el derecho y el revés idénticos (...) da la apariencia de pequeños cuadrados en ambas caras (...). (Chocano 2012:230)

En cuanto al bordado, Chocano determinó que se efectuó con hilos de fibra de camélido en 18 colores sólidos y matizados: “en este manto se puede observar que se torcieron una hebra de un color blanco y otra hebra de color rojo (...) el resultado fue un hilo matizado de tonalidad rosada.” (Chocano 2012:232)

El Manto Blanco luce una amplia gama de colores: morado, rojo, rosado, verde oscuro (como las hojas de las espinacas), verde claro (como un verde acelestado), verde olivo, azul, azulino o azul claro, azul verdoso, celeste, amarillo y amarillo ocre (oro), blanco, beige, gris, marrón claro, marrón oscuro, negro, turqueza claro y turqueza oscuro. Según Chocano los diversos tonos son producto de la oxidación de las fibras o tal vez al uso de diferentes tintes y mordientes; esto también fue observado por Lila O’Neale.

Estos hilos presentan una fuerte retorsión “algo enroscados (...). Por ello los bordados Paracas, incluso el del Manto [Blanco] tienen textura y volumen.” (Chocano 2012:231)

El punto con que ejecutaron los bordados es el punto atrás¹¹, tanto para los contornos de las figuras como en los detalles más grandes, tales como las franjas moradas, las prendas de los personajes, entre otros. El punto relleno¹² se encuentra en ojos, dientes y otros detalles minúsculos.

La flecadura que rodea las franjas moradas está compuesta de hilos dobles retorcidos de fibra de camélido en colores morado, amarillo, verde claro, verde oscuro, marrón y rojo, unidas a estas mediante “puntadas por encima” de un hilo de algodón.

¹¹ Este punto consiste en que el hilo avanza en un sentido, cogiendo algunos hilos de la trama o urdimbre para luego retroceder tomando también algunos hilos.

¹² El punto relleno son puntadas verticales juntas o apretadas.

Sobre los flecos que adornan las orillas de los mantos, Eugenio Yacovleff y Jorge C. Muelle explican que “Consisten en dos rapacejos, sobre los cuales se envuelven hilos (...) de doble pabilo, que constituyen la flecadura propiamente dicha. Debido a la torsión fuerte que tienen, estos hilos se retuercen sobre sí mismo (...).” (Yacovleff y Muelle 1934:82). La costura que une la flecadura con la franjas se oculta bajo un tejido de punto con el mismo hilo morado, como si fuese parte de las franjas decorativas. Este tejido de punto presenta decoración de pequeñas porras, adorno que ilustra cuán detallistas fueron los artistas paraquenses que diseñaron este bello manto, detalle que le da a él un carácter guerrero. Este tejido de punto es similar al punto yérsey muy usado en la actualidad para tejer chompas, Sobre esto Eugenio Yacovleff y J. C. Muelle comentaron: “La técnica de tejido de punto (...) merece observación especial (...) esta clase de labores se hacía con una aguja de coser y no con varias de punto como se teje hoy día las medias, por ejemplo.” (Yacovleff y Muelle 1934:91)

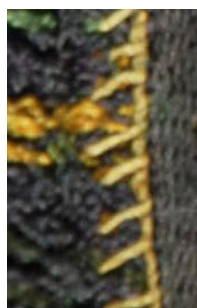


Fig. 31. Puntadas por encima

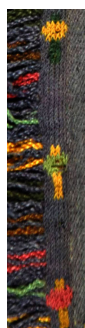


Fig. 32. Diseño de porras

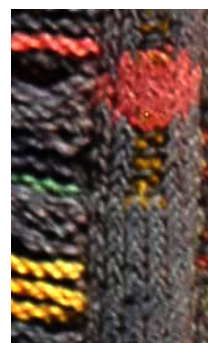


Fig. 33. Tejido de punto

2.2.3 Análisis formal del Manto Blanco

Basados en una observación analítica, este manto ha sido organizado en dos cuadrantes iguales. La cultura andina del antiguo Perú, al igual que otras del mundo antiguo occidental y oriental, organizaba sus obras bajo cánones proporcionales. Sobre esta afirmación Jesús Ruiz Durand señala:

Todas las culturas evolucionadas llegan a la necesaria e imperiosa urgencia de organizar el espacio según una concepción matemática según proporciones y cánones que conjuguen elementos geométricos (...). Estos cánones han servido a muchas culturas como soporte estructural de la organización del espacio para sus grandes y perdurables realizaciones culturales en la arquitectura y las artes visuales. (...)

El número, las proporciones y la geometría han sido en todas las altas culturales y civilizaciones la preocupación de los sabios en su afán de comprender el fundamento del orden universal y poder proponer un orden en sus realizaciones (...) afanes humanos inspirados en los espacios de la matemática y de la estética. (...). En el caso andino (...) la preocupación de una ordenación en base a constantes matemáticas se hace cada vez más evidente. (Ruiz 2004:25-26)

Por su parte la doctora Zadir Milla E. señala que: “En el caso de la cosmología ella se puede manifestar a través de la geometría simbólica, ya sea como composición oculta (...) y en la composición modular que aparece como estructuras de simetrías y ritmos en el diseño de los tejidos” (Milla 1992:76).

Ruiz Durand indica también que en la iconografía andina es frecuente el cuadrado y el rectángulo como estructuras de composición y es, efectivamente, como es concebido el orden de este manto. Esta división bipartita es igual en el cuadrante derecho e izquierdo, pues en ambos existen bordadas la misma cantidad de figuras: 42 en el campo central y 18 en las franjas moradas superior e inferior:

G.C	Shamán	Luna	G.W	Sol	Cóndor	G.Vara	G.Joven	G.C	Shamán	Luna	G.W	Sol	Cóndor
G.W	Luna	G.W	Srpte.	Shamán	Sol	G.Joven	Luna	Cóndor	G.C	Shamán	G.Porra	G.Joven	G.C
Sol	G.Joven	Sol	G.W	Srpte.	Cóndor	Sol	G.Joven	Luna	G.W	Sol	G.Joven	G.W	G.Joven
Shamán	G.C	G.Joven	Sol	G.Joven	Srpte.	Shamán	Sol	G.Joven	Luna	G.W	Sol	G.Joven	G.W
G.W	Sol	Cóndor	Luna	Shamán	Sol	G.Joven	Srpte.	Cóndor	Sol	G.Joven	Sol	G.Joven	G.W
Srpte Antara	G.Joven	Sol	Cóndor	Luna	G.W	Sol	G.Joven	Srpte.	Cóndor	Sol	G.Joven	Sol	G.W
Sol	G.W	Srpte	Shamán	Sol	G.Joven	Luna	G.W	G.C	Shamán	Srpte.	Cóndor	Sol	G.W
G.Joven	Cóndor	Sol	G.W	Srpte.	Shamán	G.C	G.Joven	Luna	G.W	G.C	Sol	G.W	G.C
G.Porra	Luna	Shamán	G.C	G.Joven	Srpte	Cóndor	Sol	Shamán	Luna	G.W	Cóndor	G.W	G.C
Cóndor	Sol	G.W	Luna	Shamán	G.C	G.Joven	G.Vara	Cóndor	Sol	G.W	Luna	Shamán	G.C

Fig. 34.

El manto a su vez puede ser dividido en cuatro secciones, las cuales poseen, cada una 21 figuras en el campo central y nueve en cada lado de franja:

G.C.	Shamán	Luna	G.W.	Sol	Cóndor	G.Vara	G.Joven	G.C.	Shamán	Luna	G.W.	Sol	Cóndor
G.W.	Luna	G.W.	Srpte.	Shamán	Sol	G.Joven	Luna	Cóndor	G.C.	Shamán	G.C.	Shamán	G.Porra
Sol	G.Joven	Sol	G.W.	Srpte.	Cóndor	Sol	G.Joven	Luna	G.W.	Sol	G.Joven	Sol	G.Joven
Shamán	G.C.	G.Joven	Sol	G.Joven	Srpte.	Shamán	Sol	G.Joven	Luna	G.W.	Sol	G.Joven	Sol
G.W.	Sol	Cóndor	Luna	Shamán	Sol	G.Joven	Srpte.	Cóndor	Sol	G.Joven	Sol	G.Joven	Sol
Srpte.	Antara	G.Joven	Sol	Cóndor	Luna	G.W.	Sol	G.Joven	Srpte.	Cóndor	Sol	G.Joven	Sol
Sol	G.W.	Srpte.	Shamán	Sol	G.Joven	Luna	G.W.	G.C.	Shamán	Srpte.	Sol	G.Joven	Sol
G.Joven	Cóndor	Sol	G.W.	Srpte.	Shamán	G.C.	G.Joven	Luna	G.W.	G.C.	Sol	G.Joven	Sol
G.Porra	Luna	Shamán	G.C.	G.Joven	Srpte.	Cóndor	Sol	Shamán	Luna	G.W.	Cóndor	G.C.	Cóndor
Cóndor	Sol	G.W.	Luna	Shamán	G.C.	G.Joven	G.Vara	Cóndor	Sol	G.W.	Luna	Shamán	G.C.

Fig. 35.

Estos números no son casuales, sino producto de concebir un orden del espacio o quizá del tiempo, como Ruiz señaló en la cita que incluimos en este apartado, pues es sabido que en el calendario andino, el mes lunar era de 21 días¹³. Como referencia existe el estudio de un manto Paracas de la colección Canepa, el cual está formado por 88 figuras más ½ ubicadas en las orillas. En el campo central hay 32 figuras; son rostros con apéndices que asemejan soles. Este manto ha sido dividido en cuatro secciones, en las cuales se pueden contar 21 figuras en cada sección de orilla, las cuales representan los días de un mes lunar (Tello 1938: folios 2624 a 2712). Este sistema de división en cuatro partes iguales con 21 figuras coincide con nuestro manto como lo hemos mencionado líneas arriba.

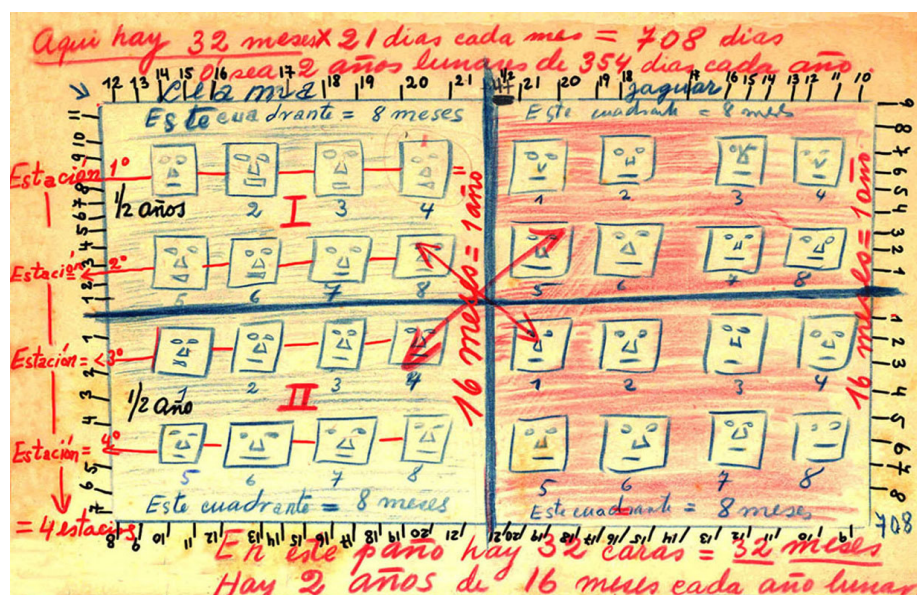


Fig. 36. Esquema del Manto Canepa (Archivo Tello del MAA-CCSM)

¹³ Esto surgió de la presencia de las tres fases visibles de la luna. (Tello s/f D: folio 1008)

2.2.4 Análisis estilístico del Manto Blanco

El doctor Francisco Stastny, al referirse a los mantos Paracas señala:

Los grandes mantos tuvieron además de la función funeraria, sin duda un uso en la indumentaria de los altos dignatarios de la época. Esa aplicación significaba que la tela se presentaba fraccionada por múltiples pliegues y dobleces a los ojos de los espectadores y que su decoración no podía ser tratada como si fuese una superficie homogénea y plana. (...) los diseñadores paraquenses los cubrían con pequeñas figuras (de aproximadamente 20 cms. de longitud) repetidas sistemáticamente en hileras horizontales. Estos motivos eran perfectamente “legibles” sobre una superficie agitada y quebrada.

(...) Para romper la monotonía de la reiteración en hileras, el artista se ha valido de un juego sutil de variaciones. Variación en el color, variación en la composición y en el dibujo. (...) las figuras alternan su posición hilera por hilera (...).

Trabajo sutil y pormenorizado, de sensibilidad femenina en su refinado juego de variaciones. Y sin embargo cuan feroz en el contenido misterioso de los temas representados. (...) frente a estos tejidos adquirimos la certeza de que la fiera, la violencia y el temor eran sus rasgos preponderantes. Felinos, cóndores, orcas cazadoras de ballenas, serpientes y hombres con cuchillos y cabezas trofeos en las manos, son los temas preferidos. (Stastny 1967:11 y 12)

Stastny reconoce tres estilos dentro del arte textil Paracas. El primero es el geométrico, el segundo es el naturalista y el tercero exhuberante.

El Manto Blanco pertenecería al estilo naturalista en el cual los artistas Paracas, gracias al dominio de “la línea curva y, dentro de un sistema conceptual de convenciones gráficas, las imágenes se acercan más a la realidad visible. (...) Figuras humanas o animales que en rigidez egipcia ostentan los ineludibles atributos de su potestad.” (Stastny 1967:12)

2.2.5 Niveles de organización de las entidades

El Manto Blanco, dividido en dos cuadrantes, posee a su vez otras organizaciones basadas en los diez entes que lo conforman: El Sol, la Luna, el Guerrero de la Serpiente, el Guerrero Cesante, el Guerrero Joven, el Guerrero de la Waraka, el Shamán, el Cóndor, el Guerrero de la Vara y el Guerrero del Cuchillo.

En el campo central se distinguen dos grupos: entidades de poder principal y entidades de poder complementario, cada uno constituido por cuatro seres. El primero lo conforma el Sol, la Luna, el Guerrero de la Serpiente y el Guerrero Cesante. El segundo se halla integrado por, el Guerrero Joven, el Guerrero de la Waraka, el Shamán y el Cóndor. El total de la suma de ambos grupos es de ocho entidades.

Estos grupos están ordenados en líneas diagonales intercalados, sobre esto Frame observó lo siguiente:

Hay sin embargo, un patrón sutil sobre las diagonales que corren a través del campo ajedrezado desde arriba a la derecha hacia abajo a la izquierda. Las cuatro figuras grandes que llevan diademas (...) aparecen sobre diagonales alternas, y las cuatro figuras levemente más pequeñas que no llevan diademas (...) aparecen en las diagonales intermedias. (Frame 2008: 256)

Estas líneas diagonales se leen de la parte superior derecha a la inferior izquierda, lectura que continúa viva en la actualidad entre las personas descendientes de la cultura andina y que los arqueólogos han percibido en todas las culturas peruanas¹⁴

G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor		G.Vara	G.Joven		G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor
G.W	Luna		G.W		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		Cóndor		G.C		Shamán		G.Cóllu
Sol		G.Joven		Sol		G.W		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven		Luna		G.W		Sol	G.Joven
	Shamán		G.C		G.Joven		Sol		G.Joven		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W
G.W		Sol		Cóndor		Luna		Shamán		Sol		G.Joven		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven	
	Srpte Antara		G.Joven		Sol		Cóndor		Luna		G.W		Sol		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol
Sol		G.W		Srpte		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Shamán		Srpte.	
G.Joven	Cóndor		Sol		G.W		Srpte.		Shamán		G.C		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Sol
G.Cóllu		Luna		Shamán		G.C		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol		Shamán		Luna		G.W	Cóndor
Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C		G.Joven	G.Vara		Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C

Fig. 37. Entidades de poder principal

¹⁴ Aguirre Morales 2014: entrevista.

G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor		G.Vara	G.Joven		G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor
G.W	Luna		G.W		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		Cóndor		G.C		Shamán		G.Cuchillo
Sol		G.Joven		Sol		G.W		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven		Luna		G.W		Sol	G.Joven
	Shamán		G.C		G.Joven		Sol		G.Joven		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W
G.W		Sol		Cóndor		Luna		Shamán		Sol		G.Joven		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven	
	Srpte Antara		G.Joven		Sol		Cóndor		Luna		G.W		Sol		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol
Sol		G.W		Srpte		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Shamán		Srpte.	
G.Joven	Cóndor		Sol		G.W		Srpte.		Shamán		G.C		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Sol
G.Cuchillo		Luna		Shamán		G.C		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol		Shamán		Luna		G.W	Cóndor
Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C		G.Joven	G.Vara		Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C

Fig. 38. Entidades de poder complementario

Como hemos dicho, son diez las entidades, por lo que ahora nos detendremos en las dos restantes, esto es el Guerrero de la Vara y el Guerrero del Cuchillo, los que solo están ubicados en las franjas superior, inferior y laterales, cada uno con dos repeticiones. El primero se sitúa en las franjas horizontales y el segundo en las laterales.

G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor		G.Vara	G.Joven		G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor
G.W	Luna		G.W		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		Cóndor		G.C		Shamán		G.Cuchillo
Sol		G.Joven		Sol		G.W		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven		Luna		G.W		Sol	G.Joven
	Shamán		G.C		G.Joven		Sol		G.Joven		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W
G.W		Sol		Cóndor		Luna		Shamán		Sol		G.Joven		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven	
	Srpte Antara		G.Joven		Sol		Cóndor		Luna		G.W		Sol		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol
Sol		G.W		Srpte		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Shamán		Srpte.	
G.Joven	Cóndor		Sol		G.W		Srpte.		Shamán		G.C		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Sol
G.Cuchillo		Luna		Shamán		G.C		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol		Shamán		Luna		G.W	Cóndor
Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C		G.Joven	G.Vara		Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C

Fig. 39. Guerreros al servicio de las entidades de poder principal: Guerrero de la Vara Anillada Y Guerrero del Cuchillo

Por los atributos: diadema doble con discos pendientes, iguales a los que portan los seres de poder principal, estos dos guerreros estarían al servicio de los principales,

aunque en las lecturas diagonales forman parte de los dos grupos; inician dos líneas (en cada cuadrante) de las entidades de poder principal y finalizan otros dos del poder secundario.

Es importante señalar el número de repitencias que en el paño central tienen el Sol y la Luna. La imagen masculina aparece 16 veces y la femenina en diez oportunidades.

Al ser examinado el Manto Blanco como dos cuadrantes, se percibe que en el derecho está representado el poder femenino por la repitencia de la Luna en él (6), frente al Sol (7). A su vez, el cuadrante izquierdo refleja el poder masculino porque allí se encuentra preferentemente la figura del Sol (9) en comparación con la Luna (4).

G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor		G.Vara	G.Joven		G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor
G.W	Luna		G.W		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		Cóndor		G.C		Shamán		G.Cóndor
Sol		G.Joven		Sol		G.W		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven		Luna		G.W		Sol	G.Joven
	Shamán		G.C		G.Joven		Sol		G.Joven		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W
G.W		Sol		Cóndor		Luna		Shamán		Sol		G.Joven		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven	
	Srpte Antara		G.Joven		Sol		Cóndor		Luna		G.W		Sol		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol
Sol		G.W		Srpte		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Shamán		Srpte.	
G.Joven	Cóndor		Sol		G.W		Srpte.		Shamán		G.C		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Sol
G.Cóndor		Luna		Shamán		G.C		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol		Shamán		Luna		G.W	Cóndor
Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C		G.Joven	G.Vara		Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C

Fig. 40 a. Cuadrante izquierdo

Fig. 40 b. Cuadrante derecho

No podemos concluir este apartado sin antes mencionar los importantes trabajos que hicieron Mary Frame y Lourdes Chocano sobre la organización de estos seres. Ellas expusieron otras alternativas de orden y lectura.

Frame, que propone tres modelos, considera que: “El patrón es un vehículo que tiene el potencial de comunicar, y en el manto blanco están presentes varios niveles de

patrones. Se observan patrones individuales para la figura, el color y la simetría.” (Frame 2008:255). El primero se fundamenta en la repetición de secuencias de los personajes. El segundo es una lectura cromática basada en el color de sus atuendos, los cuales forman en el campo central un entrelazado, a lo que denominó “*Sprang*”¹⁵. El tercero señala la dirección de los pies. Asimismo, Frame quien contabiliza a ocho personajes¹⁶, los divide en dos grupos jerárquicos, diferenciados por los adornos que lucen: el primer grupo lo conforman la Luna, el Sol, el Guerrero de la Serpiente y el Guerrero Cesante. En el segundo se encuentran el Guerrero Joven, el Guerrero de la Waraka, el Shamán y el Cóndor (Frame 2008:255).

Por su parte Lourdes Chocano, basada en la propuesta de Mary Frame respecto al entrelazado *Sprang*, plantea una lectura diagonal sobre la base de los colores de uncus y de extremidades. Al remitirse a las franjas, distribuye a las figuras bajo una oposición diagonal espejo: “Como resultado tenemos que cada personaje en el borde inferior se refleja de modo idéntico, en el borde superior en diagonal con los mismos colores y disposición.” (Chocano 2012:241)

G. C		Shamán	Luna		G. W	Sol		Cóndor		G. Vara	G. Joven		G. C		Shamán	Luna		G. W	Sol		Cóndor
G. W	Luna		G. W		Srpte.		Shamán		Sol		G. Joven		Luna		Cóndor		G. C		Shamán		G. Cúchillo
Sol		G. Joven		Sol		G. W		Srpte.		Cóndor		Sol		G. Joven		Luna		G. W		Sol	G. Joven
	Shamán		G. C		G. Joven		Sol		G. Joven		Srpte.		Shamán		Sol		G. Joven		Luna		G. W
G. W		Sol		Cóndor		Luna		Shamán		Sol		G. Joven		Srpte.		Cóndor		Sol		G. Joven	
	Srpte Antara		G. Joven		Sol		Cóndor		Luna		G. W		Sol		G. Joven		Srpte		Cóndor		Sol
Sol		G. W		Srpte		Shamán		Sol		G. Joven		Luna		G. W		G. C		Shamán		Srpte.	
G. Joven	Cóndor		Sol		G. W		Srpte.		Shamán		G. C		G. Joven		Luna		G. W		G. C		Sol
G. Cúchillo		Luna		Shamán		G. C		G. Joven		Srpte		Cóndor		Sol		Shamán		Luna		G. W	Cóndor
Cóndor		Sol	G. W		Luna	Shamán		G. C		G. Joven	G. Vara		Cóndor		Sol	G. W		Luna	Shamán		G. C

Fig. 41. Lectura diagonal espejo entre algunos de los seres

¹⁵ Lourdes Chocano cito este término “Frame incluye en la denominación *Sprang* tres tipos de técnica de torsión: el entrelazado, el enlazado oblicuo y el entretejido oblicuo.”
¹⁶ Frame no toma en cuenta al Guerrero del Cuchillo y al Guerrero de la Vara.

CAPÍTULO III

LOS SERES DEL MANTO BLANCO

3.1 Simbología particular de las entidades del Manto Blanco.

El manto en estudio posee diez entidades bordadas distribuidas, ocho en el campo central y dos en las franjas, las que lucen distintos atuendos, armas y pintura facial. Cada entidad guarda una simbología propia de acuerdo a los atributos que ostentan, tales como diademas con discos, nariguera felina, collar de spondylus, abanico, cuchillo, vara, bastón, lanza, porra y cabeza trofeo, detalle observado por el doctor Tello, respecto a lo cual señaló: "... figuras humanas [que] llevan consigo cierto número de atributos o signos que les caracterizan para determinadas funciones o fines" (Tello s/f C: folio 9541). Ellos conforman un grupo de entidades míticas.

Tello complementa y asevera que estas entidades bordadas sobre los mantos, vendrían a ser:

(...) dioses identificados con la unidad cronológica (...) símbolos de días, de semanas, de meses, etc. (...) aparatos, mesas, tableros y diversos aditamentos [textiles como los mantos] empleados por procedimientos mágicos, para la determinación de las fechas y periodos en que han de realizarse ciertos acontecimientos (...) las figuras mitológicas representadas en las telas (...) simbolizan los (...) días (Tello s/f D: folios 1009, 1010).

Estos seres están reunidos en una ceremonia que se desarrolla en un plano metafísico, no terrenal, donde cada uno cumple un rol e identifica un determinado poder o investidura según la jerarquía donde pertenecen.

Tello al hablar sobre la religión inca citó al cronista Garcilaso de la Vega, quien había descrito la fiesta del Inti Raimi, que hemos estimado conveniente citar en este apartado, por las similitudes existentes con los seres míticos del Manto Blanco:

Inti Raimi significa pascua solemne del sol, tenía lugar pasado el solsticio de junio, las razones eran para el reconocimiento del sol como sumo (...) padre del primer inca, quienes acudían: capitanes y principales de guerra jubilados y activos (...) curacas, señores vasallos de todo el imperio (...), con todas sus mayores galas (...) unos traían vestidos chapados de oro y plata y guirnaldas en sus cabezas sobre sus tocados (...) otros con grandes “alas que llaman cuntur” (...) otros con unas caras a posta de las más abominables fieras. Entraban en la fiesta haciendo ademanes (...) traían en las manos instrumentos (...) como flautas, tamborines (...) cada nación traía sus armas con que peleaban en las guerras: arcos y flechas, lanzas, dardos, tiraderas, porras, hondas y hachas de asta corta para tirar con una mano y otras de asta larga para combatir a dos manos, hacían grandes atabales y trompetas y muchos ministros que los tocaban (Tello s/f D: folio 815)

En este capítulo analizaremos, desde el punto de vista de su iconografía, estas diez figuras sobre la base de entidades de poder principal y poder complementario en el siguiente orden:

1. Entidades de poder principal: el Sol, la Luna, el Guerrero de la Serpiente y el Guerrero Cesante. El orden de presentación de este grupo obedece al número de repitencia de cada figura. En el caso de la Luna y el Guerrero de la Serpiente que tienen igual frecuencia de repetición (diez veces), la primera ocupa el segundo lugar por simbolizar la parte femenina y ser consorte del Sol.
2. Entidades de poder complementario, esto es: el Guerrero Joven, Guerrero de la Waraka, el Shamán y el Cóndor. El orden de estas entidades también tiene como base el número de repitencia de cada una.
3. Guerreros al servicio de las entidades de poder principal: el Guerrero de la Vara Anillada dos veces representado en las franjas horizontales y el Guerrero del Cuchillo, representado dos veces, pero en las franjas laterales.

3.1.1 Entidades de poder principal

3.1.1.1 El Ser del tocado de plumas: El Sol

El ente del tocado de plumas, el Sol, está representado 16 veces en el campo central: nueve en el cuadrante izquierdo y siete en el cuadrante derecho. En las franjas son seis: dos en la franja superior, dos en la inferior, uno en la lateral derecha y otro en la izquierda, sumando un total de 22 en todo el manto. Es, por lo tanto, el ser más representado y por ende el más importante.

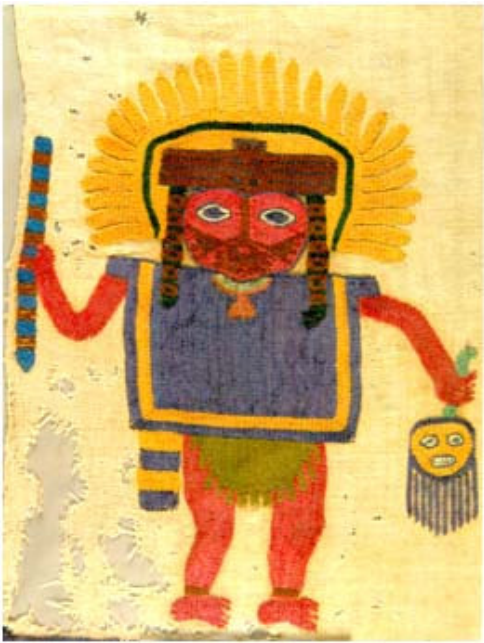


Fig. 42. El Sol. Detalle del Manto Blanco de Paracas. MAA del CCSM.

En una lectura horizontal se encuentra en las diez líneas, al igual que la Luna, detalle que señala su elevado estatus.

G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor		G.Vara	G.Joven		G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor
G.W	Luna		G.W		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		Cóndor		G.C		Shamán		G.Cóndor
Sol		G.Joven		Sol		G.W		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven		Luna		G.W		Sol	G.Joven
	Shamán		G.C		G.Joven		Sol		G.Joven		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W
G.W		Sol		Cóndor		Luna		Shamán		Sol		G.Joven		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven	
	Srpte Antara		G.Joven		Sol		Cóndor		Luna		G.W		Sol		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol
Sol		G.W		Srpte		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Shamán		Srpte.	
G.Joven	Cóndor		Sol		G.W		Srpte.		Shamán		G.C		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Sol
G.Cóndor		Luna		Shamán		G.C		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol		Shamán		Luna		G.W	Cóndor
Cóndor		Sol		G.W		Luna		Shamán		G.C		G.Joven	G.Vara		Cóndor		Sol		G.W		Luna Shamán G.C

Fig. 43. Ubicación del Sol en el Manto Blanco

En su elegante atuendo destaca el tocado dorado elaborado con plumas en forma radial; son plumas de oro que asemejan los rayos del sol. El tocado remite a la importancia atribuida a las aves por las antiguas civilizaciones, pues estas eran consideradas divinas por ser: “Los únicos seres que gracias a sus vuelos podían comunicarse con Dios, por lo que eran mediadoras entre Él y los hombres” (Leonardini 1996:197).

Sobre el particular Ramón Mujica Pinilla comenta: “En efecto, el uso de la pluma [era] empleada para elaborar delicados (...) adornos en los tocados de grandes personajes (...) con propósitos ornamentales pero también simbólicos en todas las culturas precolombinas” (Mujica 2004:6).

Tal vez, estas plumas podrían haber sido del cóndor, del águila arpía o del halcón, aves de rapiña que incentivaban: “El pensamiento mágico religioso. La majestad de estas aves condujo a que se les atribuyera valores emblemáticos” (Mujica 2004:19).

Las aves relacionan al hombre con el mundo de arriba, lo superior. Según el pensamiento andino antiguo el cóndor y el halcón eran: “dos aves (...) agentes exclusivas del Dios Sol (...) [el] cóndor transportador de víctimas humanas y del waman halcón también victimario (...)” (Tello s/f B: folio 8968), es decir, que este tocado emplumado dota a este ser, de un carácter supremo.

Las aves eran apreciadas no sólo por el valor simbólico que poseían, sino también por sus bellos plumajes. Cabe destacar la presencia de los guacamayos y de otras especies que con los fulgores de sus plumas ataviaron a las personalidades de esta y otras civilizaciones antiguas, usadas también como ofrendas por personas que no pertenecían a la elite; prueba de esto son las plumas encontradas en los cementerios, en las terrazas de Cerro Colorado en Paracas: “Tumba 9, I terraza (...) Contenido

arqueológico (...). Como ofrendas funerarias existen: unas plumas azules de ave tropical” (Tello y Mejía 1979:119-118).

Adorna la frente de este ser una diadema doble con ojos y boca que simboliza una cabeza trofeo¹, de cuyos costados penden unas cadenas de seis discos que flanquean su cara. Luce una nariguera con mostacho cuya forma representa los bigotes de un felino; este tipo de nariguera se ha encontrado en una momia Paracas del MNAAHP. Para el antiguo nativo de Paracas la nariguera simbolizaba la presencia del felino, mamífero de gran importancia en el panteón andino; es parte del repertorio de animales sagrados y temidos en las antiguas sociedades. “Representa el poder de las huacas de los ancestros, de los poderosos y los fuertes” (Ruiz 2004:37).



Fig. 44. Nariguera, momia 128.
MNAAHP. Cultura Paracas. Imagen de
la portada del Cuaderno del Archivo
Tello N° 9. Paracas Wari Kayan

A esto podemos agregarle una acotación dada por Alba Choque Porras en su libro *La imagen del felino en el arte del antiguo Perú*:

Un símbolo se mantuvo presente en las diferentes culturas del Perú antiguo. El felino fue la imagen de una deidad “que acaparo la atención en el arte y que se mantuvo vigente como símbolo de poder, de fertilidad, de inteligencia, organización política, tótem sagrado y temido”. (Choque 2009:45)

¹ “En la literatura arqueológica de Paracas se emplea este nombre [diadema] para designar un adorno ritual de oro laminado (...) con decoración repujada de cara humana, como si fuera la representación simbólica de una cabeza trofeo.” (Tello y Mejía 1979:496).

Tello sostiene que: “Este tipo de adorno nasolabial se halla representado en la mayoría de los personajes mitológicos de Paracas, principalmente de origen felínico, lo que hace pensar que la nariguera (...) sea un símbolo de los mostachos del jaguar o tigrillo de la mitología andina” (Tello y Mejía 1979:463). Sobre los seres que portaban estos adornos hechos de láminas de oro, Julio C. Tello añade que “a pesar de la marcada antropomorfización que presentan, adquieren potencia mágica mediante el agregado de los ornamentos o atributos característicos del jaguar como sus mostachos, la diadema, las orejeras, etc.” (Tello 1938: folio 2611).

De su cuello cuelga un collar con un solo pendiente trapezoidal; es un spondylus. El doctor Julio C. Tello señala que las:

Conchas tropicales como el Spondylus y el Strombus se hallan igualmente en las raíces mismas del arte y de la religión (...) son moluscos exóticos (...) se encuentran en el Istmo de Panamá, o mar adentro, hacia el occidente, en las lejanas islas de Galápagos. Desde estos lugares, si es que el área de distribución de dichos animales no ha cambiado en la era histórica de la humanidad, los han traído e importado nuestros antecesores (...) (Tello 1967:22).

Como ya es sabido, Francisco Pizarro cuando llega a Pachacamac se interesa en ver la *cella* donde se veneraba al Dios. Sin respetar las costumbres locales, el conquistador al acercarse al lugar sagrado lo vio cubierto con una cortina hecha de spondylus la que, en un acto sacrílego, abrió abruptamente para ingresar al recinto:

Según Miguel de Estete el ídolo principal era “un madero (...) con una figura de hombre (...) mal formada” que se encontraba en “una cueva muy pequeña y muy oscura” (...), a la cual se ingresaba después de abrir una puerta “muy tejida de diversas cosas: de corales y turquesas y cristales y otras cosas”. El ídolo puede ser descrito efectivamente como un madero que tiene una figura humana (...) y ciertamente fue descubierto cerca de la cima del templo (...) junto con lo que parece ser una puerta hecha de un armazón de palos recubierta con paños de algodón y decorada con conchas de Spondylus, placas de metal y otros objetos. (Dulanto 2001:160)

Como se puede observar el spondylus era un objeto relacionado solo con dioses o personalidades divinas.

La concha spondylus o mullu era conocido por sus propiedades fertilizantes para la tierra, la siembra y el buen éxito de las cosechas:

De los mares del norte, asociados a los fenómenos meteorológicos que trae El Niño, cuyos efectos eran definitivos para la vida y la subsistencia (...) la abundancia de la fauna marina, su ausencia, las lluvias, los diluvios, los desbordes y las catástrofes del ecosistema biológico. La abundancia del Mullu y su captura anunciaba las lluvias generosas. El Mullu pulverizado renovaba la fecundidad de la tierra de cultivo. (...) milagroso abono para las tierras (...) Fertilizante máximo y poderoso (Ruiz 2004:38–39).

Dentro del ajuar funerario de algunos fardos retirados de Paracas, por Julio C. Tello y su equipo, se encontraron collares con cuentas y dijes de forma trapezoidal de spondylus, lo que hace evidente que sólo los grandes señores portaban este tipo de accesorios “Apertura de la Momia 1-35 (...) descubierta (...) de las ruinas de Arena Blanca o “Cabeza Larga” (...) sobre el pecho del cadáver (...) contiene (...) unas cuentas menudas de conchas marinas, inclusive un pedazo trapezoidal de concha colorada (Spondylus pictorum) como medallón” (Tello y Mejía 1979:276-278).



Fig. 45. Spondylus.



Fig. 46. Collar de spondylus con dije trapezoidal. Cultura Paracas MNAHP.



Fig. 47. Dije de spondylus de forma trapezoidal. Cultura Paracas MNAHP.

Estos accesorios determinan su rango social. El personaje que los porta, a través de su doble diadema, hilera de discos, nariguera y collar, señala el elevado estatus sociopolítico al que pertenece (Frame 2008:252–255).

El rostro de este ser fabuloso luce pintura facial. Su nariz está representada por una gruesa línea que se hace parte de la nariguera; de esta manera divide la cara en dos secciones simétricas.

La indumentaria está conformada por un unku de dos colores que llega un poco más abajo de su cintura, decorado con una franja en todo su contorno. En uno de los costados del unku se desprende una faja listada con los mismos colores. En la parte inferior lleva una wara (taparrabo) semicircular con flecos.

Con una mano sostiene de una cuerda una cabeza trofeo cercenada, probablemente durante un encuentro bélico. Mientras el largo cabello de esta cae hacia abajo, los ojos tienen las pupilas dilatadas y la boca abierta enseña la dentadura. La cabeza humana cercenada, según el pensamiento andino antiguo al igual que en otras remotas civilizaciones (Lumbreras 1988:71 y 72), tenía una relación con la agricultura y a su vez era símbolo de poder debido a que concentraba toda la energía del guerrero adversario y vencido; por lo tanto, quien poseía una cabeza trofeo se transformaba en un ser sagrado:

... la cabeza humana momificada, en el concepto del indio determina la potencia mágica (...) es la que produce la germinación de las plantas (...) para transformar a los guerreros en seres sagrados se le agrega (...) una cabeza sagrada que es no solo el atributo sino el símbolo de poder (Tello 1938: folios 2609, 2620 y 2622).

Con la otra mano este importante ser sostiene en alto una vara, en actitud triunfal, atributo de poder con el cual podía golpear a las víctimas. La vara y la cabeza trofeo eran elementos considerados mágicos para el antiguo nativo de Paracas. Sobre esto el sabio Julio C. Tello sostiene que:

Existen ciertos elementos que almacenan (...) energía mágica utilizada por las plantas (...) la figura idealizada del jaguar (...) la cabeza mutilada (...) y ciertos objetos de carácter ceremonial, los abanicos, las porras, las varas, y los cuchillos de obsidiana. Mediante la combinación de dos o más de estos elementos mágicos se obtienen seres mitológicos (...) cabeza y vara mágica son los más importantes atributos (Tello 1938: folios 2611 y 2622).



Fig. 48. Vara ceremonial de momia Paracas. MNAAHP.

Por todo eso, este es el ser más importante del manto y estaría encarnando al Sol; el tocado emplumado de oro, le complementa ese significado.

Su presencia en el manto es la más relevante, hecho constatado por su repitencia, enfatizada en el campo central. Sobre este aspecto Tello comenta que: “La multiplicación de la figura aumentaba el poder sagrado de la representación.” (Tello 1938: folio 2613).

De los dieciséis bordados en el campo central, siete tienen los pies dirigidos a la derecha y nueve a la izquierda; según la dirección de los pies llevan en la mano la cabeza trofeo. El conjunto está bordado con los mismos colores, es decir cuerpo rojo, unku morado con amarillo y wara y/o falda verde. El morado con el amarillo en el unku son complementarios, a su vez el rojo (cuerpo) se complementa con el verde (wara). Casi todos visten wara a excepción de dos ataviados con faldas color verdes decoradas con guardilla azul; uno se dirige a la derecha y el otro a la izquierda.

Nueve de estas dieciséis figuras se ubican en el cuadrante izquierdo, siete en el derecho. Ocho forman pareja en diagonal con la luna, parejas localizadas tres en el cuadrante izquierdo y cinco en el derecho (ver página 74 de La Luna).

Con respecto a los seis entes superiores bordados en las franjas de algodón, todos dirigen sus pies a la izquierda. Al igual que los dieciséis anteriores sostienen la

cabeza cercenada según la dirección de los pies, regla que se rompe cuando uno de ellos -en la franja inferior- carga la cabeza con la mano derecha teniendo los pies dirigidos a la izquierda. En cuatro de ellos las cabezas trofeo poseen un detalle que las hace diferente a las otras dieciocho;



Fig. 49 a y b. Detalles de las cabezas trofeo que porta el Sol

se trata de una línea recta a modo de nariz que cae sobre una línea horizontal, algunas veces curva a modo de bigotes, lo que podría interpretarse como pintura facial.

De los seis, cuatro tienen el cuerpo de color verde, y están vestidos con unku amarillo: dos con wara marrón y dos con wara roja. Los otros dos entes superiores, mantienen el rostro y cuerpo color rojo a semejanza de los ubicados en el campo central. La diferencia con ellos radica en los colores de prendas de vestir, en este caso wara turquesa y unku verde con franja amarilla.

La relación de pareja Sol-Luna continúa vigente en las franjas donde la superior se relaciona con la inferior a través de diagonales formando cuatro parejas: dos en el cuadrante derecho y dos en el izquierdo (ver página 75 en La Luna).

Como se puede observar existe un interesante juego cromático en los unkus de estos seis seres; este consiste en las variantes amarillas y verdes: unku verde decorado con línea amarilla o unku amarillo decorado con línea verde. Asimismo, la idea de colores complementarios continúa, pues los rojos se complementan con los verdes; a su vez el amarillo del tocado y del unku lo hace con el fondo morado.

Este ser supremo está manifestado en otras culturas del antiguo Perú, con la misma configuración, aunque con variantes propias de cada civilización, estilo y época, siempre conservando la misma esencia caracterizada en:

- Mirada frontal.
- Uso de un gran tocado radial de plumas o extensiones que pueden ser volutas, plantas, cabezas de serpientes o de felinos alrededor de su cabeza, como si fuese el sol con sus rayos.
- Brazos extendidos o abiertos mostrando atributos sostenidos con las manos. Estos pueden ser: una vara y una cabeza cercenada o trofeo; en otros casos, varas, las que a veces tienen en sus extremos cabezas y plantas, idea que no está lejos del Ser de este estudio.

Al respecto el Dr. Luis E. Valcarcel manifiesta que:

Entre los símbolos magicorreligiosos del antiguo Perú que pueden ser ya perfectamente individualizados, escogemos dos: el del Personaje mítico de los Dos Cetros y el del Sacrificador que lleva siempre en una mano el arma de la ejecución y en la otra la cabeza humana cercenada. Estos dos símbolos aparecen constantemente en todas las representaciones de carácter religioso y mágico de las diversas épocas y de las distintas áreas del Perú anteriormente al descubrimiento de América. Es mucho más frecuente el segundo de los personajes y su campo de difusión (...). Esta universalidad de los símbolos que examinamos conduce a la hipótesis de considerar al Perú andino como una gran unidad cultural. (Valcarcel 1959:3)

Refuerza esta postura la doctora Zadir Milla E. quien plantea:

El espacio cultural andino está sujeto a una co-tradición permanente en la cual es posible vislumbrar la continuidad y unidad de su proceso histórico, que nos permite afirmar que por sobre las diferencias técnicas y estilísticas existió una identidad común entre los pueblos andinos. (Milla 1992:76)

En la cultura Chavín, antecesora de Paracas, existe una deidad que, si bien no posee un tocado emplumado, tiene uno muy complejo conformado por cabezas de serpientes y volutas; este ser sostiene varas en las manos. Dicha obra es la conocida Estela de Raimondi.

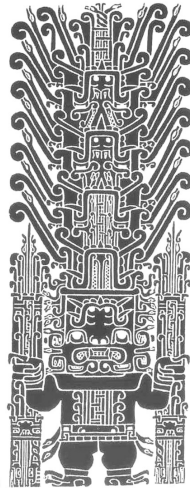


Fig. 50. *Estela Raimondi*. Imagen tomada de Ruiz Durand 2004:44.

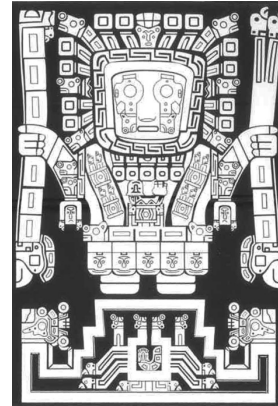


Fig. 51. *La Divinidad de los báculos. Portada del Sol, Tiawuanaco*. Imagen tomada de Ruiz Durand 2004:112.

Una segunda figura que se asemeja, es la divinidad de los báculos de la portada del sol en Tiawuanaco, la cual lleva un tocado similar con algunas terminaciones de cabezas de felino e igualmente porta varas en las manos. La esencia de este ser es la misma del que se estudia: encarnar a una figura mítica de muy alto rango.

Sobre estas dos entidades mencionadas podemos añadir la siguiente observación:

(...) representado como imagen central en los templos de Chavín y Tiahuanaco (...)

En Paracas (...) ocurre una metamorfosis de la imagen original del personaje de los dos cetros, y vemos como las características del felino y del ave crean un personaje alado dotado con estos atributos y, en otros casos, formaciones análogas dan lugar a seres mágicos habitantes de un mundo surreal que sólo la lectura simbólica de sus formas los vincula a la co-tradición cultural andina. (Milla 1992:78)

Podemos aventurarnos a señalar a Naylamp, deidad de la cultura Lambayeque, la cual luce, asimismo, un gran tocado emplumado, además de los cetros en ambas manos.

Otro ícono inspirado en esta concepción fue plasmado en la cerámica Chancay, de manera esquemática; es por sus rayos, aun, el Ser en estudio:

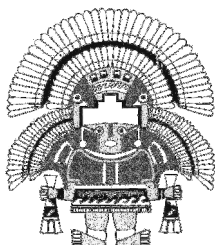


Fig. 52. *Naylamp*. Imagen tomada de Ruiz Durand 2004:61.

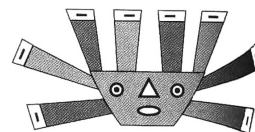


Fig. 53. *Figura solar de cerámico Chancay* Imagen tomada de Ruiz Durand 2004:114

Todos estos íconos señalan la idea de un ser divino, lo que indicaría que dicho ente estaba arraigado en la cosmovisión mágico-religiosa de los hombres del Perú antiguo, con variantes que conservaban la esencia o pensamiento matriz de un ser superior, portador de una enorme carga mítica importante para ellos.

En el arte peruano republicano Teófilo Castillo, inspirado en la Puerta del Sol de Tiahuanaco, retoma al ser de los báculos en su cuadro *Saqueo del Coricancha* (1915), para decorar la fachada principal del edificio Inca.



Fig. 55. Detalle del *Saqueo del Coricancha* (1915). Óleo sobre tela

Fig. 54. Teófilo Castillo: *Saqueo del Coricancha* (1915). Óleo sobre tela

Al respecto Zadir Milla comenta:

Sus fundamentos materiales, simbólicos y sociales hicieron de él [arte del Perú antiguo] una forma estética con cánones particulares, propios y diferentes a los de otras culturas. Sus logros alcanzaron formas expresivas que han sido, y son fuente de inspiración de muchos artistas contemporáneos (...). (Milla 1992:90)

Esta imagen a la fecha continúa siendo usada, si bien desvirtuada del contexto simbólico que tenía en el Perú antiguo. Se la puede observar en la propaganda de la bebida gaseosa Inca Kola, publicidad televisiva difundida a partir de agosto del 2013. En ella los niños de la selva imaginan cómo su madre se las ingenia para poder preparar tan rica comida; uno de ellos fantasea a un grupo de indios danzando en círculo comandados en lo alto por un personaje que luce tocado emplumado de forma radial mientras levanta su vara de poder.



Fig. 56. Publicidad Inca Kola, donde se aprecia un personaje principal con tocado emplumado, año 2013

El ente en cuestión está reproducido en otros tejidos de la cultura Paracas, con algunas diferencias en el tocado y los atributos; aun así es la misma figura. Es factible encontrarlo sólo o junto a otros iconos del Manto Blanco, en los ejemplos siguientes:

- 1- Fragmento de turbante con código PMH 15-41-30/86901 de la colección del *Peabody Museum*, Harvard, Estados Unidos (Frame 2008:254).



Fig. 57. Fragmento de turbante, PMH 15-41-30/86901 Cultura Paracas. Colección del *Peabody Museum*, Harvard. Estados Unidos. pmem.unix.fas.harvard.edu:8080/peabody/view/objects

- 2- Manto del Museo de Arte de Lima catalogado con el código MdAL.002. El doctor Francisco Stastny para ilustrar la carátula de su libro *Breve historia del arte en el Perú*, fundamental obra clásica de nuestra historia del arte peruano, utilizó este manto verde; además uno de los detalles es la figura N° 1 en el citado texto. Dicho manto tiene como único personaje al que analizamos.

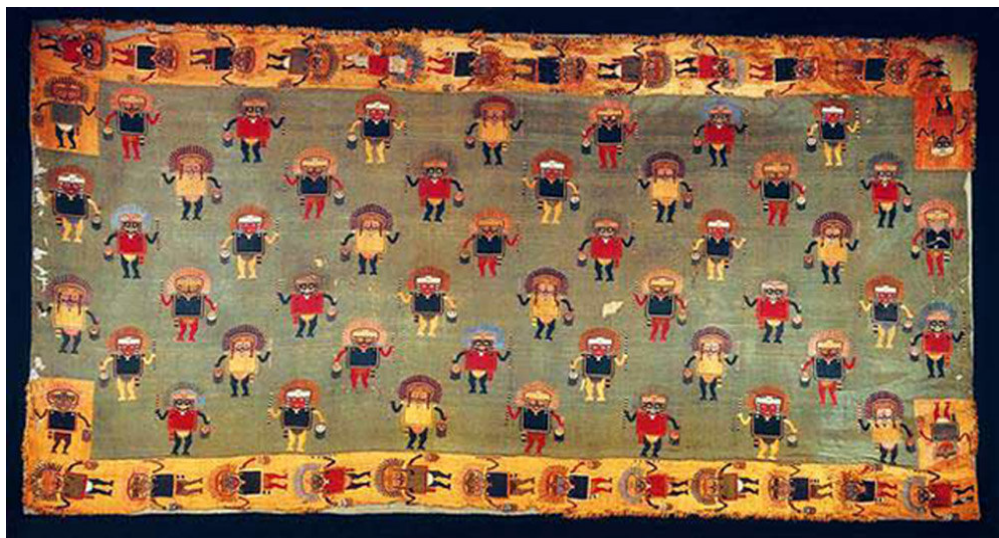


Fig. 58. Manto Paracas. Colección Museo de Arte de Lima. www.mali.pe/coleccionvirtual

- 3- Falda con código MFAB 21.2563 que forma parte de la colección del *Museum of Fine Arts*, Boston, Estados Unidos. En esta pieza el ser Sol se encuentra en todas las líneas acompañado con otros tres personajes del manto de estudio: Luna, Guerrero Joven y Guerrero de la Waraka.



Fig. 59. Falda completa MFAB 21.2563 Cultura Paracas. Colección *Museum of Fine Arts*, Boston, Estados Unidos. Tomada de <http://mfa.org/collections/object/skirt-36602>



Fig. 60. Detalle de la falda MFAB 21.2563 Cultura Paracas. Colección *Museum of Fine Arts*, Boston, Estados Unidos. Tomada de <http://mfa.org/collections/object/skirt-36602>

- 4- Esclavina y fragmento de turbante con códigos SM 4.34 1259T y SM 659, respectivamente, prendas que pertenecen al Museo de Arqueología y Antropología del Centro Cultural San Marcos; el fragmento de turbante no pudo ubicarse físicamente. En la esclavina El Sol aparece sólo.



Fig. 61. Esclavina
Paracas. MAA-
CCSM.

- 5- Fragmento de turbante donde sólo aparece el Ser en cuestión catalogado con el código CMDT 8034 de la colección del *Centre de Documentación i Museu Textil*, Terrassa, España (Frame 2008:254).



Fig. 62. Fragmento de turbante,
CMDT 8034. Cultura Paracas
colección del *Centre de
Documentación i Museu Textil*,
Terrassa, España.
imatex.cdmt.es/_cat/fitxa_cerca_resultats.aspx

- 6- Manto catalogado con el código RT 1484 (perteneciente al fardo 18), de la colección textil del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (Frame 2008:254).

3.1.1.2 La Luna

La luna se manifiesta catorce veces en todo el manto, si se considera que el mes lunar tiene 28 días, el número catorce podría interpretarse como medio periodo. Distribuyéndose así: diez en el campo central; cuatro en el cuadrante izquierdo, seis en el cuadrante derecho. En las franjas son cuatro: superior (dos) e inferior (dos).

En una lectura horizontal se ubica en las diez líneas al igual que el Sol, aspecto que marca el estatus de importancia de su figura.



Fig. 63. La Luna. Detalle del Manto Blanco de Paracas. MAA del CCSM

G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor		G.Vara	G.Joven		G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor
G.W	Luna		G.W		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		Cóndor		G.C		Shamán		G.Cóndor
Sol		G.Joven		Sol		G.W		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven		Luna		G.W		Sol	G.Joven
	Shamán		G.C		G.Joven		Sol		G.Joven		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W
G.W		Sol		Cóndor		Luna		Shamán		Sol		G.Joven		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven	
	Srpte Antara		G.Joven		Sol		Cóndor		Luna		G.W		Sol		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol
Sol		G.W		Srpte		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Shamán		Srpte.	
G.Joven	Cóndor		Sol		G.W		Srpte.		Shamán		G.C		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Sol
G.Cóndor		Luna		Shamán		G.C		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol		Shamán		Luna		G.W	Cóndor
Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C		G.Joven	G.Vara		Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C

Fig. 64. Ubicación de la Luna en el Manto Blanco

Su cabeza exhibe un largo turbante decorado con dos franjas y lengüetas a lo largo de los bordes, que cae a un costado del cuerpo. Adorna su frente una doble diadema con cabezas trofeos de la que penden dos hileras de seis discos, una a cada costado del rostro. Como ya se ha citado, esta joya es un atributo que le da carácter mitológico, observación dada por Julio C. Tello (Tello 1938: 2611); esta pieza ornamental señala también, su elevado rango social (Frame 2008:252-255).

La pintura facial divide la cara en cuatro secciones o cuadrantes simétricos. Cada ojo ocupa un cuadrante superior y la boca está inscrita entre los dos cuadrantes inferiores, algunas veces abierta mostrando la dentadura, con un gesto de asombro (siete); otras ríe mientras enseña la dentadura completa (siete).

Esta cuadripartición, apreciada en la pintura facial tiene varias acepciones que representan conceptos manejados por el hombre andino antiguo, conceptos ligados a ritos relacionados al calendario cíclico ceremonial de índole agrícola, señalado por Ruiz Durand:

El calendario ceremonial es el producto de la organización cíclica andina, gobierna la división del tiempo, del espacio y de la sociedad... Cuatro estaciones, cuatro ciclos agrícolas. La vida social... la sucesión de ciclos de los astros, los ciclos de las estaciones, los ciclos de las plantas en la agricultura... (Ruiz 2004: 27 y 28)

En esta investigación se propone que estas cuatro secciones representan las cuatro fases de la luna, de siete días cada una: luna nueva, cuarto creciente, luna llena y cuarto menguante. Las fases lunares se encuentran estrechamente unidas a la agricultura. Recuérdese que en el inicio de la humanidad la mujer domestica a las plantas, y es así como descubre el momento propicio para sembrar (cuarto creciente), desyerbar (cuarto menguante) y así obtener buenas y abundantes cosechas. Al respecto el Dr. Tello señala sobre las costumbres de los antiguos peruanos:

(...) para el cultivo de la papa el trabajo nunca se realiza en la luna nueva; (...) siempre se espera la llena; de otro modo la papa aparece fuera de tierra (...) peligrando así la cosecha. Hay diversas fases o etapas de cultivo (...) para todas estas operaciones se espera siempre de la llena a la menguante, evitando la conjunción de la luna que es la peligrosa. (Tello s/f D: folio 782)

Por la pintura facial podemos argumentar que la figura en análisis es Mamaquilla (madre luna), la mujer o el lado femenino que también encarna la luna; ella es la esposa del Sol o el Ser del tocado de plumas. Al respecto Ruiz Durand dice:

(...) la pareja astral sol-luna que rigen el hanan pacha, (...) son (...) ordenadores y organizadores. Ellos ordenan el tiempo y el espacio, el lugar de lo masculino y lo femenino. Administran la vida ritual y social, organizan las fuerzas de trabajo. Punchao-Sol y Quilla-Luna adquieren una polifacética presencia en el panteón andino. (Ruiz 2004:35)

Esta afirmación se fortalece con la hipótesis de Mary Frame cuando se refiere al Manto Blanco. Al respecto señala que la figura que usa el tocado emplumado (Sol) aparece dentro de una distribución de diagonales en el campo central, emparejada ocho veces con la figura femenina (Luna), tres en el cuadrante izquierdo y cinco en el derecho, emparejamiento que “podría sugerir una relación esposa/consorte”. (Frame 2008:258).

G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor		G.Vara	G.Joven		G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor
G.W	Luna		G.W		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		Cóndor		G.C		Shamán		G.Cóndor
Sol		G.Joven		Sol		G.W		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven		Luna		G.W		Sol	G.Joven
	Shamán		G.C		G.Joven		Sol		G.Joven		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W
G.W		Sol		Cóndor		Luna		Shamán		Sol		G.Joven		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven	
	Srpte Antara		G.Joven		Sol		Cóndor		Luna		G.W		Sol		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol
Sol		G.W		Srpte		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Shamán		Srpte.	
G.Joven	Cóndor		Sol		G.W		Srpte.		Shamán		G.C		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Sol
G.Cóndor		Luna		Shamán		G.C		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol		Shamán		Luna		G.W	Cóndor
Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C		G.Joven	G.Vara		Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C

Fig. 65. Emparejamiento Sol/Luna en el campo central del Manto Blanco

Dentro del campo central, entre las líneas 2 y 7 la luna figura una sola vez. En la primera y octava línea aparece dos veces, una de ellas en los extremos y sin pareja; para el caso de la luna de la primera línea esta podría explicarse al ser ella la Luna Roja quien se empareja con el Guerrero Joven, en tanto la otra hace pareja el Guerrero Cesante.

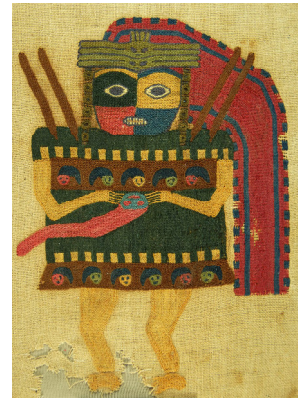
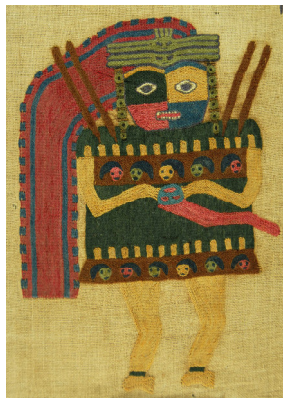
Este emparejamiento (Sol/Luna) se puede observar también entre las franjas superior e inferior del manto de la siguiente manera en el cuadrante izquierdo: el Sol rojo que posee el segundo lugar en la franja inferior se empareja con su consorte amarilla ubicada en el tercer sitio de la franja superior. Mamaquilla, ocupa el cuarto espacio en la franja inferior y tiene como consorte al Sol de cuerpo verde que tiene la quinta posición en la franja superior. Similar cosa sucede en el cuadrante derecho del manto; al Sol rojo del sexto lugar de la franja superior, le corresponde su consorte la Luna que toma el quinto espacio en la franja inferior. Mamaquilla en la franja superior se encuentra también en el cuarto puesto y su esposo se halla en el tercero de la franja inferior.

G. C		Shamán	Luna		G. W	Sol		Cóndor		G. Vara	G. Joven		G. C		Shamán	Luna		G. W	Sol		Cóndor
G. W	Luna		G. W		Srpte.		Shamán		Sol		G. Joven		Luna		Cóndor		G. C		Shamán		G. Cúlllo
Sol		G. Joven		Sol		G. W		Srpte.		Cóndor		Sol		G. Joven		Luna		G. W		Sol	G. Joven
	Shamán		G. C		G. Joven		Sol		G. Joven		Srpte.		Shamán		Sol		G. Joven		Luna		G. W
G. W		Sol		Cóndor		Luna		Shamán		Sol		G. Joven		Srpte.		Cóndor		Sol		G. Joven	
	Srpte Antara		G. Joven		Sol		Cóndor		Luna		G. W		Sol		G. Joven		Srpte		Cóndor		Sol
Sol		G. W		Srpte		Shamán		Sol		G. Joven		Luna		G. W		G. C		Shamán		Srpte.	
G. Joven	Cóndor		Sol		G. W		Srpte.		Shamán		G. C		G. Joven		Luna		G. W		G. C		Sol
G. Cúlllo		Luna		Shamán		G. C		G. Joven		Srpte		Cóndor		Sol		Shamán		Luna		G. W	Cóndor
Cóndor		Sol	G. W		Luna	Shamán		G. C		G. Joven	G. Vara		Cóndor		Sol	G. W		Luna	Shamán		G. C

Fig. 66. Emparejamiento Sol/Luna en las franjas moradas horizontales del Manto Blanco

Esta figura mítica sostiene con ambas manos una cabeza trofeo sobre su torso, cuya larga cabellera vuela a un costado. La cabeza trofeo es un elemento relacionado a la agricultura según la cosmovisión del hombre andino antiguo; Tello afirmó que esta concentra potencia mágica utilizada para la germinación de las plantas, los seres que portaban una cabeza humana cercenada dejaban de ser simples mortales para transformarse en seres sagrados o dioses (Tello 1938: folio 2609, 2611 2620 y 2621). No en vano sería la decoración de cabecitas trofeo que lleva en las bandas de su vestido, razón por la cual a través de este elemento ella señala su calidad divina y su fuerte vínculo con la agricultura. De estas cabecitas se tratará a continuación.

Para enfatizar que esta entidad es Mamaquilla, los Paracas recurren sutilmente a otros elementos relacionados a la numerología y los adornos del vestido, conformado por dos franjas horizontales, una superior en el pecho y otra inferior en el borde; dentro se encuentran bordadas las cabecitas trofeo, cinco en la franja superior y seis en la inferior, sumando un total de once, si a ellas se suma la cabeza trofeo sostenida entre las manos, da un total de doce; al multiplicar doce cabezas por catorce mujeres da como resultado el número 168 equivalente a seis ciclos lunares de 28 días cada uno ($6 \text{ ciclos} \times 28 \text{ días} = 168 \text{ días}$). A su vez sucede similar analogía con las lengüetas que decoran la franja inferior del vestido, ya que son doce, número que al multiplicarlo por las catorce figuras genera 168, equivalentes a seis ciclos lunares ($6 \text{ ciclos} \times 28 \text{ días} = 168 \text{ días}$).



Figs. 67 a, b y c. Lunas. Detalles del Manto Blanco

Sobre el detalle ornamental de las lengüetas se deslindan aspectos relacionados al estatus de esta entidad:

Las comparaciones con vestidos reales de este periodo de tiempo aclaran los parecidos. Un depósito de ropa de mujeres, exhumados por Giuseppe Orefici (...) incluyó vestidos que contienen rasgos que se corresponden (...) sobre el corpiño, pequeñas lengüetas cuadradas, hechas con aguja en tejidos anillado sobre un elemento base, unen la banda bordada con el orillo de la capa doblada de tela. (Frame 2008:246-247)

El atuendo es completado con cuatro tupus sobresalientes, dos en cada hombro.

Sobre los pares de tupus Frame señala que:

Las fuentes etnohistóricas indican que las mujeres andinas que usaban alfileres para sujetar sus vestidos generalmente usaban un único alfiler sobre cada hombro, (...). Aparentemente, la práctica de usar pares de alfileres era rara (...) Betanzos describe cómo la novia del Inka Yupanque usó un vestido finamente tejido, sujetado con cuatro alfileres de oro (...). Difícilmente se puede imaginar un momento más significativo o estatus social más elevado. Los pares de alfileres largos sobre los hombros de las figuras bordadas pueden indicar el alto estatus de las mujeres representadas. (Frame 2008:247-248)

Los rasgos de este atuendo pertenecen a los de un vestido femenino de élite, sobre lo cual la investigadora Delia Aponte (Aponte 2010, entrevista) confirmó; ella ubicó en los depósitos del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, algunos trajes con estas características (aberturas horizontales, bandas horizontales a través del pecho y borde bajo del vestido) como parte del ajuar de momias de mujeres paraquenses. Esta observación también fue expuesta por Sophie Desrosiers en su artículo “Las técnicas de tejido ¿tienen un sentido? Una propuesta de lectura de los tejidos andinos”, para quien las oposiciones técnicas horizontal y vertical corresponden al contraste entre los géneros femenino y masculino (Desrosiers 1992:13).

Por las referencias citadas, se confirma y señala el género y el estatus divino de esta figura, vestida para participar en una ceremonia importante llena de simbolismo y acontecida en una realidad metafísica, en la que ella encarna a la Luna, Mamaquilla.

De las diez figuras de esta entidad ubicadas en el campo central, cinco dirigen sus pies a la izquierda, y las otras cinco hacen lo mismo con dirección a su derecha. Según la dirección de los pies vuela la cabellera de la cabeza trofeo que sostiene en las manos. La Luna posee cuerpo amarillo, ostenta turbante rojo con listas y lengüetas azules; luce diademas y discos verdes, viste unku verde oscuro cuyas franjas decorativas son marrones o amarillas, dentro de las cuales están bordadas las cabecitas trofeo rojas, verdes y amarillas, que juegan cambiando de posición sus negras cabelleras. La pintura facial¹ tiene los colores verde oscuro, amarillo, azul y rojo. Solo una de estas diez entidades es diferente y sobre ella se hablara más adelante como la Luna roja.

Con respecto a las cuatro Lunas de las franjas, estas presentan variantes en el color. Dos de ellas mantienen el cuerpo amarillo, modifican el color de la ropa, pero lo más importantes es el cambio de la pintura facial con respecto a su orden; esto es siguiendo las manecillas del reloj, rojo, verde oscuro, amarillo y azul. En las otras dos lunas su cambio es más notorio; el cuerpo es verde oscuro, vestidos amarillos, y en la cara los colores se presentan: amarillo, verde oscuro, rojo y verde oscuro. Las cuatro orientan los pies a la izquierda. En esa dirección vuelan las celestes cabelleras de las cabezas trofeo que portan en las manos, las que tienen caras rojas y amarillas.

En las catorce figuras, la complementariedad cromática es evidente entre rojos y verdes, así como entre amarillos y morados, colores reflejados en los turbantes, unkus, cuerpos y cabezas trofeo.

¹ En esta investigación leeremos la pintura facial a partir del cuadrante superior derecho y en sentido a las manecillas del reloj.

3.1.1.2.1 La Luna Roja

Esta figura posee un aspecto importante a resaltar: es la única con cuerpo rojo. Dicha consideración es reforzada por el lugar donde se encuentra, en la misma primera hilera vertical en la cual se halla el Guerrero de la Serpiente con Antara. Ella está sola –sin la compañía del Sol- y es la que inicia, en el ángulo superior derecho, la secuencia de imágenes, hecho que le da un valor agregado de superioridad. Por estas evidencias, es la más significativa de las



Fig. 68. La Luna Roja. Detalle del Manto Blanco de Paracas. MAA del CCSM

catorce señoras. Cabe mencionar también que el color rojo del cuerpo la emparenta con el Ser del tocado emplumado o el Sol, quien en la parte central del manto posee cuerpo rojo.

G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor		G.Vara	G.Joven		G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor
G.W	Luna		G.W		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		Cóndor		G.C		Shamán		G.Cóndor
Sol		G.Joven		Sol		G.W		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven		Luna		G.W		Sol	G.Joven
	Shamán		G.C		G.Joven		Sol		G.Joven		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W
G.W		Sol		Cóndor		Luna		Shamán		Sol		G.Joven		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven	
	Srpte Antara		G.Joven		Sol		Cóndor		Luna		G.W		Sol		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol
Sol		G.W		Srpte		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Shamán		Srpte.	
G.Joven	Cóndor		Sol		G.W		Srpte.		Shamán		G.C		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Sol
G.Cóndor		Luna		Shamán		G.C		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol		Shamán		Luna		G.W	Cóndor
Cóndor		Sol		G.W		Luna		Shamán		G.C		G.Joven	G.Vara		Cóndor		Sol		G.W		Luna Shamán G.C

Fig. 69. Ubicación de la Luna Roja en el Manto Blanco

Mamaquilla es factible verla en los siguientes textiles:

1- En la colección del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, existe un manto catalogado con código RT1443, perteneciente a la momia 382, donde la Luna –sin la compañía del Sol- sale siete veces dentro del campo central, junto a otras figuras femeninas similares



Figs. 70 y 71. Manto 382-7 y detalle del mismo donde se observa a La Luna entre otras figuras femeninas. Registro textil N° 1443, perteneciente a la colección del MNAHP. Imagen tomada de Frame 2007:69, 72.

2- El *Museum of Fine Art*, de Boston, Massachusetts, guarda una falda catalogada con el código MFAB 21.2563, donde la Luna se encuentra junto a otros tres seres que figuran en el Manto Blanco: el Sol, el Guerrero Joven y el Guerrero de la Waraka. (Ver página 61 de El Sol).

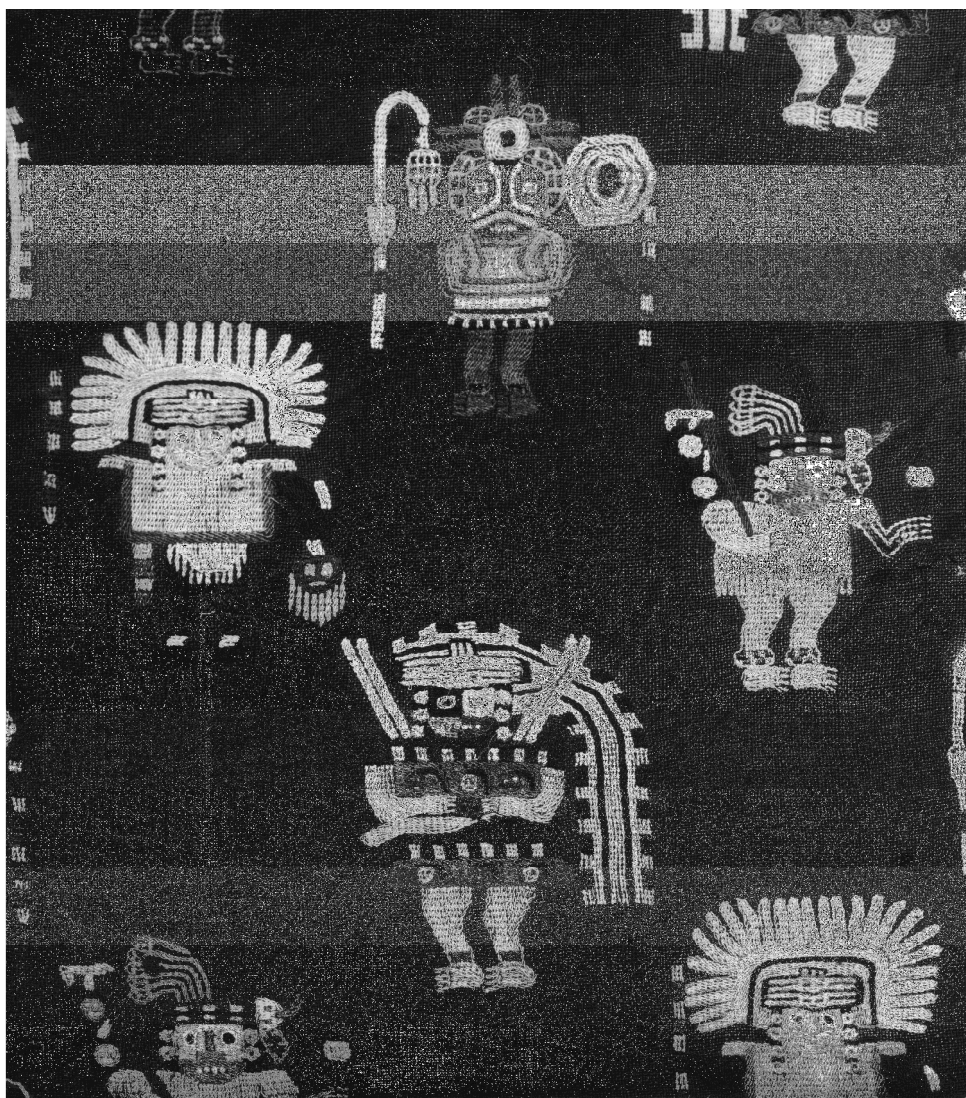


Fig. 72. Detalle de la Falda con código MFAB 21.2563, perteneciente al *Museum of Fine Art*, de Boston, Massachusetts. Imagen tomada del Archivo Tello del MAA-CCSM.

3.1.1.3 El Guerrero de la Serpiente

Este ser figura diez veces solo en el campo central del manto, es decir en la parte más importante. Su repartición es así: seis en el cuadrante izquierdo y cuatro en el cuadrante derecho.

En una lectura horizontal se encuentra en todas las líneas del campo central. Asimismo, posee una distribución diagonal continua en dos líneas de izquierda a derecha, de arriba hacia abajo, iniciándose



Fig. 73. El Guerrero de la Serpiente. Detalle del Manto Blanco de Paracas. MAA del CCSM

en el cuadrante izquierdo, en la línea superior con seis figuras y en la inferior con cuatro, diagonal iniciada por el Guerrero de la Serpiente con Antara. Es el único ser del manto que no se le ve en las franjas superior e inferior, ni en las laterales. Es, entre las entidades de poder, uno de los menos

G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor		G.Vara	G.Joven		G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor
G.W	Luna		G.W		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		Cóndor		G.C		Shamán		G.Cóñlo
Sol		G.Joven		Sol		G.W		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven		Luna		G.W		Sol	G.Joven
	Shamán		G.C		G.Joven		Sol		G.Joven		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W
G.W		Sol		Cóndor		Luna		Shamán		Sol		G.Joven		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven	
	Srpte Antara		G.Joven		Sol		Cóndor		Luna		G.W		Sol		G.Joven		Srpte.		Cóndor		Sol
Sol		G.W		Srpte		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Shamán		Srpte.	
G.Joven	Cóndor		Sol		G.W		Srpte.		Shamán		G.C		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Sol
G.Cóñlo		Luna		Shamán		G.C		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol		Shamán		Luna		G.W	Cóndor
Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C		G.Joven	G.Vara		Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C

Fig. 74. Ubicación del Guerrero de la Serpiente en el Manto Blanco

representados, detalle que no le afecta por ubicarse siempre en el campo central, el más importante del manto.

Su cabeza está ataviada con un turbante¹ largo que cae por un costado, llegándole hasta la cadera. En este detalle se visualiza lo que Francisco Stastny comenta sobre el arte textil Paracas al respecto del dominio de “la línea curva” gracias al bordado (Stastny 1967:12); dicho turbante es amarillo oro, decorado con dos sencillas franjas laterales color verde oscuro.

En medio de su cabeza, y a manera de sujetador del turbante, emerge un cuchillo de obsidiana, con la punta triangular hacia arriba como una flecha. Para Julio C. Tello los cuchillos forman parte de los objetos de carácter ceremonial o mágico con los que se obtienen seres míticos (Tello 1938: folio 2611).

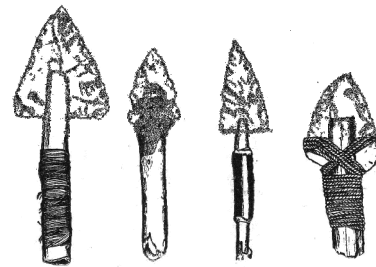


Fig. 75. Tipos de cuchillos de obsidiana con mango de madera

Adorna su frente una diadema doble con ojos y boca que representan o simbolizan las cabezas trofeo. De esta caen dos hileras de seis discos que flanquean su cara. Estos adornos eran también parte de los atributos mágicos con los que se identifican a estos seres fabulosos.

Destaca en su pintura facial, una serpiente sinuosa que bordea ojos y boca formando una S. La serpiente, por ser un animal que transita por la tierra serpenteándose, está vinculada a conceptos agrícolas. Jesús Ruiz Durand, en su libro *Introducción a la iconografía andina*, al referirse a ella comenta:

La serpiente es el agua transparente de la vida, la sangre y savia del árbol de la vida, el origen (...)

¹ “El turbante es un paño largo rectangular (...) comúnmente de algodón (...) provisto de franjas bordadas angostas laterales (...)”. (Carrión 1931:84).

Los objetos de forma ofídica delimitan, rodean, unen. En todos los ritos de entronización, iniciación, reformulación y propiciación aparecen las serpientes rituales vivas o simbólicas (...)

La serpiente agua viene de los cielos, riega los campos y se interna en la tierra. Fecunda ríos, lagos y la tierra. Siembra vida por doquier. (Ruiz 2004:38)

Este ente viste unku con flecos en su borde. En su pecho tiene un pectoral de tela con flecos. Nueve de las diez figuras visten wara (taparrabo) en forma de media luna, también con flecos en todo su borde; la décima luce una falda adornada con una franja. Mientras el rostro y tronco se encuentran de frente, los brazos y piernas están de perfil. Esta característica es conocida como la ley de la frontalidad. La figura en estudio se asemeja, en este sentido, a una imagen de la diosa Isis cuando recibe una ofrenda de la reina Nefertari.



Fig. 76. Diosa Isis recibiendo una ofrenda de la reina Nefertari. Detalle de un mural ubicado en el sepulcro de la reina Nefertari. Egipto.

Una de las manos lleva un abanico. Los abanicos Paracas estaban elaborados con plumas. Otra vez estamos frente a la importancia de las aves según el concepto del nativo Paracas. Yacovleff comenta: “el abanico es (...) un adorno, o un emblema

jerárquico (...) cumplían propósitos más bien ceremoniales que utilitarios, (...) tal vez rituales, que servían una necesidad material” (Yacovleff 1933:154). Los abanicos forman parte de los objetos de carácter ceremonial con energía mágica

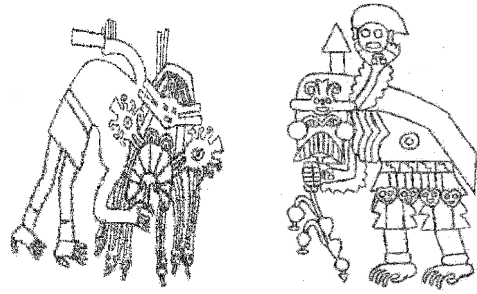


Fig. 77 a y b. Figuras mitológicas ejecutando una danza de tipo ritual con abanicos y otros elementos mágicos. Necrópolis de Wari Kayan.

como lo determinó el sabio Julio C. Tello. Eran elementos constantes que forman parte del ajuar funerario de los grandes señores. Prueba de ello es que, “Los grandes fardos funerarios exhumados en la península [de Paracas] contienen por lo regular uno y hasta dos y tres abanicos de plumas” (Yacovleff 1933:149).

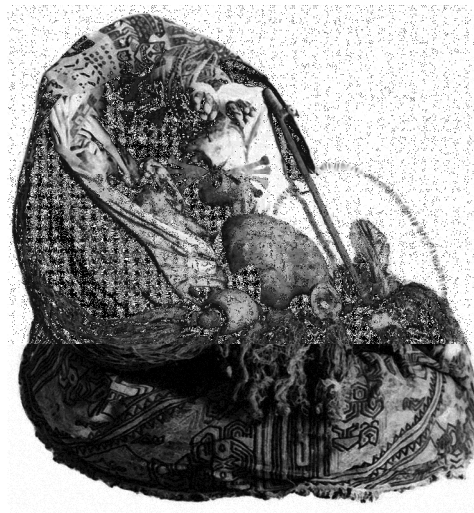


Fig. 78. Momia 310, Necrópolis de Wari Kayan. MNAHP

Cabe recalcar que los abanicos reproducidos son de color rojo con el borde azul o azules. Las plumas de colores eran obtenidas por los habitantes de la costa a través de un intercambio comercial con la selva, en cuyo ecosistema las aves lucen hermosos y coloridos plumajes. Entre ellos destaca el guacamayo rojo-azul con largas plumas de dichos colores en su cola². Probablemente, estos abanicos estaban elaborados con las

² La belleza del colorido de su plumaje se apreciaba más cuando en sincrónico vuelo extendía las alas entrecruzándolas para enseñar a plenitud sus plumas relucientes.

plumas de guacamayo, lo que reafirma el valor agregado que tenían por ser las plumas elementos traídos de zonas geográfica inaccesibles para los hombres de Paracas.



Fig. 79. Guacamayo de plumaje color azul, rojo y amarillo.

Con la otra mano el Guerrero de la Serpiente agarra del mango otro cuchillo similar al que lleva en el tocado. Sobre la base de esta explicación, entonces se estaría frente a un ser mitológico visualizado a través de los siguientes atributos: diadema con hileras de discos, cuchillos y abanico.

De estas diez entidades cinco tienen los pies dirigidos a su izquierda y en esa dirección portan las armas o atributos. Los otros cinco restantes hacen lo propio en sentido opuesto.

Uno de estos seres míticos que dirige sus pies hacia su derecha, posee una importante y notoria diferencia: con la mano derecha sostiene los atributos y con la izquierda, una antara, fabuloso ser del cual trataremos más adelante bajo el subtítulo: “El Guerrero de la Serpiente con Antara”.

Todos están vestidos de la misma forma, con los mismos colores: turbantes amarillos con lista verde oscura, unkus del mismo color, pectoral marrón, waras azules. Solo el que porta antara tiene en la parte superior de su unku, una hilera de líneas pequeñas verticales amarillas. Asimismo, la pintura facial es igual: serpiente azul con pequeñas variantes sobre fondo rojo. Es decir, estos seres poseen uniformidad en su representación.

El rojo de la pintura facial se complementa con el verde del unku. Este juego pictórico complementario sucede entre el azul-turquesa de la wara con el amarillo dorado del turbante y extremidades.

Hasta el momento no se encuentran otros tejidos donde se represente al Guerrero de la Serpiente como tal.

3.1.1.3.1 El Guerrero de la Serpiente con Antara

Este ser como tal, aparece solo una vez en el manto, específicamente en el lado derecho. Es el primero de la quinta hilera de íconos bordados del campo central. El hecho de ser único enfatiza su importancia.

Lo que marca la gran diferencia de este personaje con todos los demás, es la antara de seis tubos, la cual sostiene con la mano izquierda. Por la forma y color, la antara representada es de cerámica.



Fig. 80. Guerrero de la Antara. Detalle del Manto Blanco. MAA del CCSM

El etnomusicólogo César Bolaños al referirse a este tipo de instrumentos Paracas escribe: “Los tubos de cerámica Paracas (...) más antiguos que conocemos fueron hechos manualmente (...) Otra peculiaridad (...) [es que] tienen apariencia de una ala de ave (pteroforme)” (Bolaños 1988:33). Bolaños también determina que:

... las antaras (...) de cerámica (...) requirieron de especialistas en acústica y cerámica y de un laborioso proceso de fabricación. (...) las antaras de cerámica no fueron instrumentos musicales populares (...) En consecuencia, poseer una antara de cerámica supondría algún estatus social o alguna vinculación con el régimen dominante. (Bolaños 1988:71)

Julio C. Tello al referirse a la antara, dice que esta “simboliza el quejido, el lamento de las víctimas” (Tello s/f B: folio 8968). A esto se añade lo referido por Bolaños: las antaras eran “objetos sonoros con que, según cuentan las crónicas, producían un repertorio de gritos y ruidos, estridentes y estruendosos con que aterrar al enemigo”. (Bolaños 1988:65).

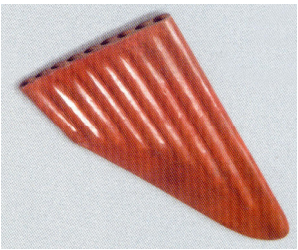


Fig. 81. Antara de cerámica. Imagen tomada de Ruiz Durand 2004:44.

Este ser mítico, con la otra mano, es decir la derecha, sostiene del mango un abanico de plumas. En el mismo brazo, atado a su muñeca con una cuerda, cuelga un cuchillo.

El Guerrero de la Serpiente con Antara es diferente a los otros (nueve) guerreros que por el vestuario y la pintura facial se asemejan. La diferencia radica, y es lo más importante, en el hecho de portar y tocar la antara que con su sonido aterraba al enemigo. Con estos argumentos podemos sostener que este ser es un guerrero perteneciente a una esfera elevada (el hecho de portar una antara de cerámica como señaló Ruiz Durand) vinculado a la vida ritual y religiosa, cuya función era tocar la antara durante los encuentros bélicos metafísicos.

G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor		G.Vara	G.Joven		G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor
G.W	Luna		G.W		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		Cóndor		G.C		Shamán		G.Cóndor
Sol		G.Joven		Sol		G.W		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven		Luna		G.W		Sol	G.Joven
	Shamán		G.C		G.Joven		Sol		G.Joven		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W
G.W		Sol		Cóndor		Luna		Shamán		Sol		G.Joven		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven	
	Srpte Antara		G.Joven		Sol		Cóndor		Luna		G.W		Sol		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol
Sol		G.W		Srpte		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Shamán		Srpte.	
G.Joven	Cóndor		Sol		G.W		Srpte.		Shamán		G.C		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Sol
G.Cóndor		Luna		Shamán		G.C		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol		Shamán		Luna		G.W	Cóndor
Cóndor	Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C		G.Joven	G.Vara		Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán			G.C

Fig. 82. Ubicación del Guerrero de la Serpiente con antara en el Manto Blanco

3.1.1.4 El Guerrero Cesante

Este ser aparece seis veces en el campo central: dos en el cuadrante izquierdo y cuatro en el cuadrante derecho. En las franjas figura cuatro veces: superior (dos) e inferior (dos), sumando un total de diez.

En una lectura horizontal solo se le ve en siete líneas: 1, 2, 4, 7, 8, 9 y 10. Este personaje junto al Cóndor, al Guerrero Joven y al Guerrero de la Vara Anillada inicia en sus respectivos ángulos, los cuadrantes.



Fig. 83. El Guerrero Cesante. Detalle del Manto Blanco de Paracas. MAA del CCSM

G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor		G.Vara	G.Joven		G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor
G.W	Luna		G.W		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		Cóndor		G.C		Shamán		G.Cóndor
Sol		G.Joven		Sol		G.W		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven		Luna		G.W		Sol	G.Joven
	Shamán		G.C		G.Joven		Sol		G.Joven		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W
G.W		Sol		Cóndor		Luna		Shamán		Sol		G.Joven		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven	
	Srpte Antara		G.Joven		Sol		Cóndor		Luna		G.W		Sol		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol
Sol		G.W		Srpte		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Shamán		Srpte.	
G.Joven	Cóndor		Sol		G.W		Srpte.		Shamán		G.C		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Sol
G.Cóndor		Luna		Shamán		G.C		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol		Shamán		Luna		G.W	Cóndor
Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C		G.Joven	G.Vara		Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C

Fig. 84. Ubicación del Guerrero Cesante en el Manto Blanco

Su atuendo consiste en una redecilla que le cubre totalmente la cabeza; en medio o al costado de esta, se levanta una honda. Adorna su frente una diadema doble con cinco discos que caen a cada costado del rostro; en el sexto personaje la diadema tiene seis discos. Su rostro luce una nariguera felínica, igual a la que ostenta el Sol; asimismo la pintura facial es la misma que tiene dicho ser, una nariz representada por una gruesa línea que es parte de la nariguera; de esta manera divide la cara en dos secciones simétricas. En su cuello destaca un collar de spondylus con dije trapezoidal.

Viste amplia túnica o unku verde oscuro (con respecto a los otros unkus de los demás personajes del manto) que le llega hasta su cadera; de la prenda se desprende un apéndice o banda ubicada a un costado. En el borde inferior del mismo atuendo caen al costado de las piernas dos cabezas trofeo volteadas con los cabellos al aire. En la parte baja de las piernas usa pantorrilleras.

Este mítico ser sostiene con ambas manos una tercera cabeza cercenada; una de las manos tira de los cabellos de la misma, detalle que muestra la ferocidad de los guerreros Paracas que los artistas pudieron plasmar tal como el doctor Stastny comentó (Stastny 1967:12, 15).

La mencionada cabeza trofeo presenta en siete oportunidades pintura facial de guerrero, semejante al Guerrero del Cuchillo de este manto: dos bloques de color en diagonal dividen el rostro en dos espacios asimétricos; los ojos de la misma están abiertos igual que la boca mostrando los dientes que parecen rechinar, con una expresión terrorífica que inspirar temor.

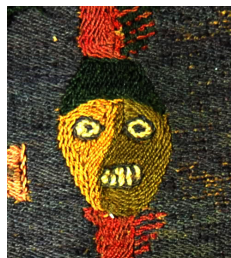


Fig. 85. Cabeza Trofeo.
Detalle del Guerrero
Cesante

De las tres cabezas trofeo restantes una posee pintura facial muy diferente, pues el área de la boca está circundada y pintada de color rojo, y el resto del rostro es marrón. En las dos cabezas restantes no se observan rasgos de pintura facial, específicamente en aquellas donde el Guerrero Cesante se encuentra en las esquinas de las franjas.

Volviendo al guerrero en análisis, del brazo, cuya mano tira de los cabellos de la cabeza trofeo, cuelga un objeto en forma de V volteada que cae sueltamente, objeto también llevado por el Guerrero Joven de este manto.



Fig. 86. Detalle del Guerrero Cesante



Fig. 87. Detalle del Guerrero joven

Esta singular pieza podría simbolizar un escudo¹, por la manera en que es portada por los dos personajes. Sin embargo, para el caso del Guerrero, retirado de las actividades bélicas, su escudo cae laxo, mientras que el del Guerrero Joven se refleja rigidez por estar activo en las luchas.

El Guerrero Cesante se asemeja al ser Sol, como explicamos líneas arriba, debido a la pintura facial, a la diadema y al color de su cuerpo mayoritariamente rojo.

Frame señala que por los atributos que ostenta tendría un vínculo de parentesco, antecesor del Sol, y cuya autoridad ya habría cesado, ostentando los logros de sus hazañas pasadas. “[El Guerrero Cesante]... podría haber logrado el derecho de llevar los ornamentos a través de roles sociopolíticos previos, pero el apogeo de su autoridad ya habría pasado.” (Frame 2008:258)

¹ Simbolizando, porque este objeto no ha sido identificado en ningún contexto funerario.

Las cabezas trofeo que ostenta esta entidad en el borde de su traje y la que sostiene aguerridamente, serían pruebas de sus triunfos en hazañas pasadas, en su valerosa juventud; por eso las muestra con orgullo, como estandartes o, valga la redundancia, trofeos de guerra.

Las cabezas cercenadas al igual que las diademas, las hileras de discos y el collar de spondylus que exhibe le dan ese carácter de ser mítico o sagrado (Tello 1938: folio 2611), reconocido y respetado como un viejo patriarca, perteneciente a una clase sociopolítica superior.

Ahora vamos al campo central del manto donde cuatro dirigen sus pies a su derecha, dirección en la cual llevan el escudo. Los restantes hacen lo mismo pero hacia su izquierda.

De los seis guerreros del campo central, cuatro veces está acompañado del Guerrero de la Serpiente, los dos restantes lo hacen con el Sol en el cuadrante izquierdo y con la Luna en el derecho. Como es sabido, el manto posee dos cuadrantes. Mientras en el derecho está representado cuatro veces, en el izquierdo lo hace solo dos, pero con singular diferenciación, pues una de las imágenes, ubicada en el ángulo superior izquierdo es un guerrero cesante con una gran singularidad; es el único de rostro rojo, al igual que el Sol. Asimismo, la diagonal que nace en la tercera figura de la 1ª línea con el Guerrero de la Serpiente intercala: Guerrero de la Serpiente, Sol, Guerrero Cesante, Sol, Guerrero de la Serpiente con antara, Sol. Se trata de una diagonal de poder bélico con personajes de la más alta jerarquía. (Ver esquema en niveles de organización de los personajes)

Con respecto a los otros cuatro bordados en las franjas, todos los Guerreros Cesantes dirigen sus pies a la izquierda, Dos de ellos tienen el cuerpo amarillo, redecilla rosa, diadema verde oscuro, unku rojo, collar celeste y escudo turquesa.

Los otros dos ubicados en las esquinas del manto poseen cuerpo rojo, unku verde, escudo verde claro; las cabezas trofeo que penden de sus unkus poseen un detalle sin igual frente a las otras: tienen pintura facial en forma de aspa o X, que divide el rostro en cuatro secciones que delimitan boca, ojos y frente.



Fig. 88. Detalle del Guerrero Cesante

Todos tienen en común el color del rostro amarillo, la rama colocada a la derecha y las pantorrilleras verdes. Asimismo uno de cada par ocupa una franja. En ellos el color rojo del cuerpo se complementa con el verde del unku, y lo mismo hace el amarillo del cuerpo y rostro a lo que corresponde el color morado de fondo.

Este Guerrero guarda similitudes iconográficas con algunos de los seres de este manto en estudio. Por ejemplo con la Luna ambos tienen entre sus manos una cabeza trofeo. Con el Sol, ambos lucen el cuerpo y el rostro rojo. Este último lo puede cambiar circunstancialmente al amarillo.

Hasta el momento este ser no ha sido ubicado en otras piezas textiles, encontrándolo solamente en el manto en estudio.

3.1.2 Entidades de poder complementario

3.1.2.1 El Guerrero Joven

Es el ser más representado dentro del grupo de las entidades de poder complementario, razón por la cual podría considerársele el más importante del citado grupo. Es el guerrero que forma parte de la infantería, es decir los que luchan cuerpo a cuerpo, detalle visualizado por el escudo y la porra.



Fig. 89. El Guerrero Joven. Detalle del Manto Blanco MAA-CCSM

Esta figura se repite diecisiete veces; trece en el campo central: seis en el cuadrante izquierdo y siete en el cuadrante derecho. En las franjas del manto son cuatro: uno en la franja superior cuadrante derecho inicia el cuadrante; un segundo ubicado en la franja inferior del cuadrante

G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor		G.Vara	G.Joven		G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor
G.W	Luna		G.W		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		Cóndor		G.C		Shamán		G.Cóndor
Sol		G.Joven		Sol		G.W		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven		Luna		G.W		Sol	G.Joven
	Shamán		G.C		G.Joven		Sol		G.Joven		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W
G.W		Sol		Cóndor		Luna		Shamán		Sol		G.Joven		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven	
	Srpte Antara		G.Joven		Sol		Cóndor		Luna		G.W		Sol		G.Joven		Srpte.		Cóndor		Sol
Sol		G.W		Srpte		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Shamán		Srpte.	
G.Joven	Cóndor		Sol		G.W		Srpte.		Shamán		G.C		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Sol
G.Cóndor		Luna		Shamán		G.C		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol		Shamán		Luna		G.W	Cóndor
Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C		G.Joven	G.Vara		Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C

Fig. 90. El Guerrero Joven. Detalle del Manto Blanco

izquierdo también inicia el cuadrante; el tercero en la franja lateral izquierda inferior y por último, el cuarto se encuentra en el lateral derecho superior. El Guerrero Joven es el primero en iniciar y terminar la serie de figuras en la franja inferior del cuadrante izquierdo, lo que también sucede en las franjas superior y lateral del cuadrante derecho.

En una lectura horizontal se encuentra en las diez líneas. Este ser, junto al Guerrero Cesante, el Guerrero de la Vara Anillada y al Cóndor, inicia en sus respectivos ángulos los cuadrantes.

En su cabeza se percibe deformación craneana cuneiforme que se observa en el alargamiento, deformación propia de la cultura Paracas. El cabello está peinado con dos trenzas que nacen a la altura de las sienes, trenzas que flanquean su cara. Este tipo de peinados, formaba parte de la moda o usanza de los Paracas, lucido por personas que tenían dicha deformación craneal; prueba de ello es uno de los cráneos encontrados con cabelleras peinadas de esa forma: “Cadáver d (Sp.12/5108) (...) cráneo cuneiforme, que conserva el cuero cabelludo con abundante pelo negro y dos trenzas a cada lado de las sienes, siendo entorchadas, artísticamente, en sus extremos inferiores con hilos de lana” (Tello y Mejía 1979:212).

Rodea la parte alta de la cabeza un llauto o vincha decorada con una franja sinuosa en el centro y pequeños círculos en los bordes. Esta pieza textil termina en una cabeza, tal vez trofeo, con los ojos abiertos igual que la boca cuya lengua sale. De la parte superior de dicha vincha emergen, con el cuerpo doblado y ondulado, cinco serpientes a manera de penachos. En el Guerrero Joven ubicado en las franjas existe una pequeña variante: las serpientes son seis. Ruiz Durand comenta que la serpiente simboliza el agua, la vida, la sangre y la sabia de los árboles; además al trueno o Illapa, dueño de los chamanes y los jaguares (Ruiz 2004:38).

Casi paralelas a estos ofidios figuran un par de fíbulas o agujas que quizás sujetaban y aseguraban con firmeza el llauto en la cabeza, objetos encontrados en los cementerios de Paracas, conocidos como agujas de madera pulida o punzones (Tello y Mejía 1979:168).

El rostro de este ser lleva pintura facial en dos bloques de colores distintos: rojo y verde. En el bloque rojo superior están los ojos y las mejillas. El bloque verde inferior posee forma de pirámide escalonada, y de él nace la nariz sintetizada. La boca abierta muestra los dientes. Sobre este diseño Ruiz Durand manifiesta en el apartado “la geometría de estructura andina”, que “proviene del cuadrado y el círculo en movimiento, visualizan la ascensión y el giro, el espacio y el tiempo” (Ruiz 2004:30). Este diseño convencionalizado con posterioridad, fue heredado por otras culturas peruanas como la Chancay e Inca, como lo prueba las imágenes siguientes (Ruiz 2004:120, 237):

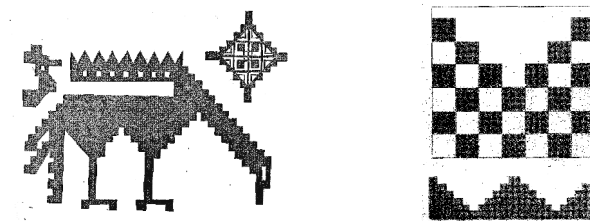


Fig. 91 a y b. Diseños escalonados, Culturas Chancay e Inca

Una pintura facial de esta naturaleza podría indicar la inclusión del guerrero joven a un grupo social o militar dentro de la sociedad Paracas.

Este interesante ser viste unku con flecos en las mangas y en el borde, que le llega hasta las caderas. En las piernas usa escarpines medianos. La mano sostiene una



Fig. 92. Porra de piedra pulida con mango de madera entorchada. Imagen tomada de Tello y Mejía 1979:142.

porra por el mango; una macana idéntica puede encontrarse en una ilustración del libro *Paracas segunda parte* (Tello y Mejía 1979:142).

Del mismo brazo cae un objeto en forma de V invertida asemejando un triángulo; se trata de un escudo, rígido, sostenido con firmeza. Las líneas o nervaduras que aparentemente lo decoran al centro, podrían tener una función determinada como por ejemplo la posibilidad de plegarse, pero a la fecha no se posee datos de esta naturaleza.

Con la otra mano el joven guerrero sostiene, hacia adelante, una vara helicoidal de madera, una vara similar pertenece a las colecciones del Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, con código 5622 – 12/6064, perteneciente a la momia 199 procedente de la gran Necrópolis de Wari Kayan. De la parte superior de la vara cuelgan dos cuerdas en cuyos extremos hay cabezas trofeo; la cuerda superior lo hace de una pieza en forma de C. Es propicio hacer una observación; estas cabezas, así como la que sostiene entre sus manos la Luna, son de tamaño menor con respecto a las otras que portan el Sol y el Guerrero Cesante.

Como se ha señalado con anterioridad, las cabezas trofeo en el pensamiento de los antiguos paraquenses eran símbolo de germinación, óptimas para la agricultura, e indicaban el carácter sagrado o mítico al que pertenece este Ser (Tello 1938: folios 2609, 2620 y 2622).

Del total de trece Guerreros Jóvenes del campo central, siete dirigen los pies a su izquierda; cinco de ellos visten túnica amarilla y los otros dos, túnica roja. Los otros seis Guerreros tienen los pies en dirección a su derecha; cinco de ellos lucen unku amarillo y sólo uno lo tiene rojo.

Todos los que tienen unku amarillo poseen el cuerpo morado, y la pintura facial roja y verde, estableciendo de esta manera un juego cromático complementario. El

escudo que portan es rojo, las cabecitas trofeo son de rostro rojo con cabellera verde oscuro y los escarpines son también rojos jaspeados de líneas pequeñas moradas

Los tres guerreros vestidos con túnica roja tienen el cuerpo verde oscuro, la pintura facial es amarilla y verde, y los escudos que cargan son amarillos, y sus escarpines amarillos están jaspeados de verde. Las cabecitas trofeo lucen rostro amarillo y cabello morado.

Es interesante el juego cromático que en esta oportunidad emplean los paraquenses. Nótese que los colores de las cabecitas trofeo del guerrero de unku amarillo tienen los colores del cuerpo y unku de los guerreros que visten diferentes; estos, se invierten.



Fig. 93 a y b. El Guerrero Joven. Detalles del Manto Blanco

Según la dirección de los pies llevan el brazo que sostiene en la mano la porra y el escudo en el codo.

Con respecto a los cuatro guerreros de las franjas horizontales y laterales, estos por el color de sus atuendos y pintura facial, forman dos parejas. Aquellos que ocupan las franjas superior e inferior, iniciando o cerrando los cuadrantes izquierdo y derecho,

son semejantes a los guerreros de unku amarillos; la diferencia radica en el color verde de su cuerpo.

Los guerreros de las franjas laterales se asemejan al guerrero de unku rojo y cuerpo verde oscuro; la variante radica en que los colores son invertidos, además de cargar un escudo de tono turquesa.

Como se observa, al igual que otros casos ya señalados, en el Guerrero Joven se cumple también la complementariedad cromática.

Este guerrero posee elementos similares al Guerrero Cesante. El más importante es el escudo ubicado siempre con relación directa al sentido de los pies. Mientras en el Guerrero Joven el escudo es rígido, que podría simbolizar la actividad guerrera, el Guerrero Cesante luce un escudo flácido que alegoriza su retiro militar. A esto se le agrega el uso de escarpines, siendo los del Guerrero Cesante de mayor tamaño.

Asimismo, el Guerrero Joven se emparenta en ferocidad y atrevimiento al Sol, a la Luna y al Guerrero Cesante gracias a las dos cabezas trofeo que le cuelgan de la vara entorchada.

Este ser es factible encontrarlo, además, en los siguientes textiles:

1- El *American Museum of Natural History* de New York (Estados Unidos), posee un manto donde figura y repite únicamente a este personaje.



Fig. 94. Manto Paracas, Colección del *American Museum of Natural History* de New York (Estados Unidos). Anthro.amnh.org/antropology/databases/common/image_dup.cfm?catho=41%2EO%2F%20515



Fig. 95. Detalle del mismo.

2- A la colección del *Museum of Fine Arts*, Boston (Estados Unidos), pertenece una falda catalogada con código MFAB 21.2563, donde el Guerrero Joven sale en compañía de la Luna, el Sol y el Guerrero de la Waraka.

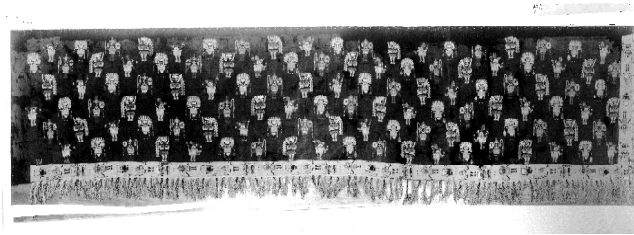


Fig. 96. Falda Paracas, código MFAB 21.2563. Colección del *Museum of Fine Arts*, Boston (Estados Unidos).



Fig. 97. Detalle de la falda Paracas

3.1.2.2 El Guerrero de la Waraka

Este Guerrero aparece 16 veces en el manto, once en el campo central: en el cuadrante izquierdo hay cinco y en el derecho, seis. En las franjas, sale cinco veces: dos en la franja superior, otros dos en la franja inferior y uno en la franja lateral izquierda superior.

En una lectura horizontal se encuentra en las diez líneas. Le sigue en número de representación al Guerrero Joven, dentro de las entidades de poder complementario. Esto resulta coherente si

se toma en consideración la importancia de su rol dentro de una batalla; es el guerrero que forma parte del arma de artillería, detalle percibido por la waraka, y las lanzas, armas utilizadas para una confrontación a distancia.



Fig. 98. El Guerrero de la Waraka. Detalle del Manto Blanco de Paracas. MAA del CCSM.

G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor		G.Vara	G.Joven		G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor
G.W	Luna		G.W		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		Cóndor		G.C		Shamán		G.Cóllu
Sol		G.Joven		Sol		G.W		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven		Luna		G.W		Sol	G.Joven
	Shamán		G.C		G.Joven		Sol		G.Joven		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W
G.W		Sol		Cóndor		Luna		Shamán		Sol		G.Joven		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven	
	Srpte Antara		G.Joven		Sol		Cóndor		Luna		G.W		Sol		G.Joven		Srpte.		Cóndor		Sol
Sol		G.W		Srpte		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Shamán		Srpte.	
G.Joven	Cóndor		Sol		G.W		Srpte.		Shamán		G.C		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Sol
G.Cóllu		Luna		Shamán		G.C		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol		Shamán		Luna		G.W	Cóndor
Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C		G.Joven	G.Vara		Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C

Fig. 99. Ubicación del Guerrero de la Waraka en el Manto Blanco

Su cabeza redonda está envuelta en una redecilla de calado circular amarrada al centro, sobre la frente con un moño redondo; esta sostenido por tres pares de agujas de madera, dos en los lados y uno en el centro superior. Este arreglo se describe en el fardo N° IV-8: “La cabeza (...) cuya cabellera color negro claro se halla protegida con un tejido fino de algodón, que remata con un moño sobre la frente” (Tello y Mejía 1979:159 – 160).

Posee un objeto ovalado suspendido a un costado de la cabeza; es una waraka, arma de guerra con la que atacaba al enemigo a distancia, arma siempre presente en los fardos “cuyo uso fue, esencialmente, ceremonial y ritual, a juzgar por su asociación con los adornos del tocado”. (Tello y Mejía 1979:502)

El rostro de este ser posee pintura facial a manera de una Y invertida, conformada por tres franjas casi siempre rosa, azulino y amarillo; solo dos veces se ven los colores verde oscuro, rojo y amarillo. Estas franjas dividen la cara en tres secciones: cada ojo y la boca abierta que enseña los dientes de manera feroz. El diseño de esta pintura facial transmite la bravura del guerrero, que señalaría a este personaje como aguerrido y fiero en el campo de batalla. Respecto a la pintura facial, es importante señalar que esta nos podría sugerir el carácter del guerrero como ya mencionamos en este caso, pero en otros casos también podría sugerirnos la pertenencia a un clan o distinción de un oficio: “adornar caras (...) distinguían en algún oficio o en un grupo familiar” (Harth-Terre 1976: 27).

Su atuendo consiste en un unku de cuello V, que le llega a la cintura, decorado con franjas en todo el borde y en los laterales con doble franja quebrada, unida por otra en la parte inferior. Completa el conjunto una falda adornada con una franja y flecos en el borde. De las 16 representaciones, solo en tres veces viste wara curva con franja y flecos.

El Guerrero de la Waraka en una mano sostiene una vara anillada, la cual representa su carácter mítico (Tello 1938: folio 2611). La otra mano alza una lanza, la mitad superior de ella aserrada y rematada con un objeto de cuerpo punteado y tres apéndices colgados. Este objeto fue descrito por Tello como “armas arrojadizas de dardos y flechas (...) Estas armas (...) cuyos extremos superiores finalizan en apéndices colgantes de lana polícroma o algodón desmotado, los que asemejan borlas” (Tello y Mejía 1979:336).

Este guerrero en el campo central, dirige los pies a su derecha cinco veces, grupo donde tres de ellos tienen el cuerpo verde y los otros dos morado. Los de cuerpo verde con wara o falda amarilla están en el cuadrante derecho, salvo una excepción, sumando siete personajes. Los de cuerpo morado con wara roja, están ubicados en el cuadrante izquierdo.

Este guerrero tiene en común, con el Sol, el Cóndor y el Shamán portar una vara con una pequeña diferencia: mientras él la lleva con ligera inclinación diagonal, los otros la muestran de manera vertical como cetro de mando.

El Guerrero de la Waraka tiene un atributo que lo hace diferente a todos: su rostro puede ser visto de dos maneras, la convencional y la invertida, lectura también percibida en la Estela de Raymondi. Para nuestro personaje, al leer el rostro con esta otra posibilidad se percibe un ser de características felínicas de largos bigotes y pequeña barba.

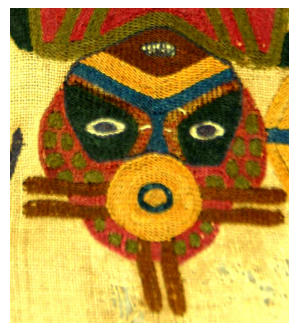


Fig. 100. Detalle del Guerrero de la Waraka visto de revers

Este ser aparece en una falda con código MFAB 21.2563, parte de la colección del *Museum of Fine Arts*, de Boston. Ahí figura al lado del ser Sol, la Luna y el Guerrero Joven. (Ver imagen en el Sol y la Luna).

3.1.2.3 El Shamán

Por el tipo de atributos que este
Ser porta en sus manos, lo más probable
es que sea un Shamán, que figura
catorce veces en el Manto Blanco. Diez
de ellos en el campo central, seis en el
cuadrante izquierdo y cuatro en el
derecho. Los cuatro restantes se
encuentran en las franjas horizontales:
dos en la superior y dos en la inferior.
Dentro de una lectura horizontal, lleva
la cadencia siguiente: 2-0-2-0-4, esto
es, se localiza en la primera y segunda



Fig. 101. El Shamán. Detalle del Manto Blanco de Paracas. MAA del CCSM

línea (2); en la tercera está ausente (0); aparece nuevamente en la cuarta y quinta (2),
para desaparecer en la sexta (0) y retornar (4) en las siguientes (líneas 7, 8, 9, 10).

G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor		G.Vara	G.Joven		G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor
G.W	Luna		G.W		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		Cóndor		G.C		Shamán		G.Cóndor
Sol		G.Joven		Sol		G.W		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven		Luna		G.W		Sol	G.Joven
	Shamán		G.C		G.Joven		Sol		G.Joven		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W
G.W		Sol		Cóndor		Luna		Shamán		Sol		G.Joven		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven	
	Srpte Antara		G.Joven		Sol		Cóndor		Luna		G.W		Sol		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol
Sol		G.W		Srpte		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Shamán		Srpte.	
G.Joven	Cóndor		Sol		G.W		Srpte.		Shamán		G.C		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Sol
G.Cóndor		Luna		Shamán		G.C		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol		Shamán		Luna		G.W	Cóndor
Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C		G.Joven	G.Vara		Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C

Fig. 102. Ubicación del Shamán en el Manto Blanco

La pintura facial de su rostro, que puede ser roja o amarilla, es muy singular y diferente a otras. Consiste en tres líneas curvas paralelas continuas que, naciendo en forma espiral en las mejillas, contornean los grandes ojos, la cara por el borde y la mandíbula. La boca abierta enseña la dentadura.

Su atuendo consiste en un gorro adornado con una franja; en la parte superior y central de este sale un penacho con nueve apéndices; al costado un par de pequeñas flores campanuladas con sus tallos caídos. Su cuello luce un collar de siete pequeñas placas de forma trapezoidal cada una. Estos detalles nos hacen pensar en la hipótesis de que este ser es un Shamán, consideramos que estos son elementos de la naturaleza y esta entidad estaba en contacto con la misma, conocedora de sus secretos y misterios, así como de la naturaleza del mundo de arriba.

Viste, hasta la cintura, unku con flecos en el borde. En la parte baja viste falda con franja ornamental y flecos en el borde, aunque dos de los shamanes de las franjas tienen wara de borde redondo con flecos.

Este ser, con sus brazos flexionados, sostiene en una mano una vara anillada de la que cuelgan dos ramas, cada una con un fruto xerófilo en sus extremos, tipo de fruto que crece en las zonas áridas¹. La vara es un elemento que connota de poder mítico a este personaje, como ya se comentó en los anteriores seres que conforman este manto en estudio. Con la otra mano sostiene dos lanzas y un abanico de plumas rojas y azules, que en los bordes del manto cambian de color a marrón, amarillo y verde claro. El abanico era un objeto ritual para la civilización Paracas; prueba de ellos son los hallados en Wari Kayan como parte del ajuar de las momias (Yacovleff 1933:149). Hay que recordar que las plumas con las que se elaboraba este objeto, en especial las de colores brillantes propias de la selva, eran importantes no solo por la

¹ Bertoné 2013, entrevista.

dificultad de obtenerlas, sino por el significado religioso que ellas guardaban, pues habían pertenecido a las aves, consideradas entes mediadoras entre Dios y los hombres (Leonardini 1996:197). Por lo tanto, el propósito de las plumas era más allá de lo ornamental, pues poseía un contenido simbólico (Mujica 2004:6).

Dentro del manto en estudio esta entidad se emparenta, por el empleo del abanico, con el Ser Serpiente y el Guerrero del Cuchillo.

En el campo central este ser aparece seis veces con unku rojo y falda marrón, cuerpo verde oscuro y pintura facial amarillo, cinco en el cuadrante izquierdo y uno en el cuadrante derecho. Los otros cuatro visten unku amarillo, falda marrón, cuerpo morado y pintura facial rojo, con una variante de falda verde; estos están ubicados, uno en el cuadrante izquierdo y los tres restantes en el cuadrante derecho.

En las franjas, tanto superior como inferior, está con unku amarillo y wara del mismo color, en forma de medialuna con flecos; otro par viste unku verde y falda amarilla.

En él también se puede apreciarse una complementación cromática: el color lila del cuerpo se complementa con el amarillo del unku; de igual forma en las franjas verde del unku corresponden con el rojo del cuerpo.

El Shamán es un ser sumamente importante dentro del conjunto de las entidades que forman el Manto Blanco. Esta importancia radica en el exquisito rol de poder unir el mundo terrenal con el metafísico, es decir ser el intermediario entre los hombres y las divinidades. El Shamán es, asimismo, la entidad que tiene atribución de gobernar al grupo hacia lo interno y señalar los aspectos morales de cada grupo². Hasta el día de hoy, no se ha encontrado otro textil con este ser.

² Polia 2013, entrevista.

3.1.2.4 El Ser alado: El Cóndor

El ser alado, que es un cóndor, se repite trece veces en el manto: ocho en el campo central: cuatro en el cuadrante izquierdo y cuatro en el cuadrante derecho. Otros cinco distribuidos en las franjas superior (dos, uno en cada cuadrante e inicia el cuadrante derecho) e inferior (tres, inicia el cuadrante izquierdo, y otro se ubica en el lateral derecho inferior).



Fig. 103. El Cóndor. Detalle del Manto Blanco de Paracas. MAA del CCSM.

En una lectura horizontal se encuentra en las tres líneas superiores (1, 2, 3), en las dos centrales (5 y 6) dos en cada línea, en las tres líneas inferiores (8, 9, 10), no está presente en las líneas cuatro y siete.

G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor		G.Vara	G.Joven		G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor
G.W	Luna		G.W		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		Cóndor		G.C		Shamán		G.Códllo
Sol		G.Joven		Sol		G.W		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven		Luna		G.W		Sol	G.Joven
	Shamán		G.C		G.Joven		Sol		G.Joven		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W
G.W		Sol		Cóndor		Luna		Shamán		Sol		G.Joven		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven	
	Srpte Antara		G.Joven		Sol		Cóndor		Luna		G.W		Sol		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol
Sol		G.W		Srpte		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Shamán		Srpte.	
G.Joven	Cóndor		Sol		G.W		Srpte.		Shamán		G.C		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Sol
G.Códllo		Luna		Shamán		G.C		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol		Shamán		Luna		G.W	Cóndor
Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C		G.Joven	G.Vara		Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C

Fig. 104. Ubicación del Cóndor en el Manto Blanco.

Esta distribución es armónica y simétrica. Este ser, al igual que el Guerrero Cesante, el Guerrero Joven y el Guerrero de la Vara Anillada, inicia en sus respectivos ángulos los cuadrantes: el cuadrante izquierdo en el ángulo superior y el cuadrante derecho en el ángulo inferior.

Envuelve su cabeza un tocado conformado por un turbante largo que cae por un extremo, atuendo de dos colores decorado con una guardilla o franja. Emerge del centro del turbante un cuchillo de obsidiana con la punta triangular hacia arriba, el que además parece tener como función, sujetar el turbante. El cuchillo es un objeto con energía mágica propio de los seres fabulosos como ya señalamos anteriormente (Tello 1938: folio 2611).



Fig. 105. Cuchillo de Obsidiana. Dibujo tomado del Tello y Mejía 1979:178.

Su rostro luce pintura facial con características ornitomorfos. La nariz es una sencilla línea vertical, debajo de la cual existe una franja quebrada en forma de V, en cuyo centro hay una hilera de siete círculos, detalle que imita el pico corvo, no muy agudo de un cóndor (Tauro del Pino 2001:724). Debajo cuatro óvalos, dos a cada lado de la boca abierta que muestra los dientes. El conjunto es simétrico.

En el vigoroso cuello luce la gola del cóndor, ave que vuela “alturas tan considerables que los antiguos peruanos lo juzgaron emisario del sol” (Tauro del Pino 2001:724).

El atuendo consiste en un unku sin mangas, flecos ni decorados. En la parte inferior diez de ellos viste una falda decorada con una banda y flecos en su borde; los otros tres lucen una wara (taparrabo) semilunar con flecos al borde. Los tobillos llevan ajorcas.

Lo más resaltante de este ser es el hecho de encarnar a un cóndor, ave de rapiña que como se ha dicho simbolizaba un agente del Sol en la cosmovisión del nativo Paracas; su misión era transportar víctimas humanas para ofrecerlas a la deidad mayor: el Sol. (Tello s/f B: folio 8968). Sobre esta ave Ruiz Durand añade:

Representan la máxima potencialidad entre los animales del aire. Aves poderosas dueñas del cielo, del dominio visual del espacio terrestre, de la velocidad de desplazamiento (...) precisión del ataque y la fuga. (...) Pocas veces se representa sola, casi siempre asociada al felino y la serpiente. (Ruiz 2004:39)

El cóndor es un ave no domesticada, José María Arguedas lo señalaba como un ente “religioso y mágico al mismo tiempo” venerado en los ritos y ceremonias desde la antigüedad más remota (Arguedas 2012:45 y 46).

Esta ave, que alcanza grandes alturas y cubre largas distancias en busca de lo deseado, cuando vuela sus alas extendidas alcanzan de un extremo a otro 4.60 m (Tauro del Pino 2001:724). Otro aspecto importante de este Ser es su actitud como si estuviese en el acto de volar; con las alas desplegadas muestra las plumas grandes y cortas, entre tres y cuatro a cada lado. Posee también una extensión, a manera de cola, que figura en un extremo junto a su cadera, en el mismo lado en que el turbante cae.

En una mano sostiene una vara o bastón anillado, elemento de guerra con el cual podía atacar, golpear y reducir al adversario; la vara es otro de los atributos mágicos que los seres míticos portan siempre (Tello 1938: folio 2611). La otra mano carga un arma distinta: una lanza de punta triangular, de cuyo extremo superior caen dos frutos xerófitos, propios de zonas desérticas, que cuelgan de sus ramas (Bertone 2013, entrevista).

Figs. 106 a y b. Cóndores,
detalles del Manto Blanco



De los ocho cóndores bordados en el campo central, seis tienen el cuerpo verde oscuro; visten unku rojo y wara o falda amarilla; los dos restantes poseen el cuerpo morado y poseen las prendas con los colores invertidos. De estos ocho, cuatro tienen los pies en dirección a su derecha y cuatro a su izquierda; en este último grupo, uno de ellos cambia de mano los atributos.

Los cinco cóndores ubicados en las franjas tienen en común la dirección de los pies: a su derecha y en esta dirección la mano sostiene la lanza con frutos; esta regla se rompe cuando uno de ellos invierte los atributos. Tres poseen el cuerpo amarillo y los otros dos verde; los primeros visten unku rojo y falda azul-turquesa, mientras los segundos llevan unkus y faldas amarillas.

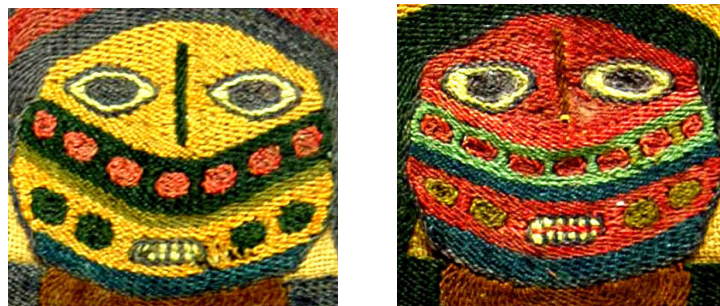
En este momento es importante mencionar la observación de la investigadora Lourdes Chocano cuando señala la “oposición diagonal espejo... [donde] cada personaje en el borde inferior se refleja de modo idéntico, en el borde superior en diagonal con los mismos colores y disposición” (Chocano 2012:241).

Sobre esta base, al dividir el manto en dos cuadrantes, la franja inferior del primer cuadrante se inicia con el Cóndor, en tanto la franja superior del segundo cuadrante finaliza con esta misma figura de cuerpo verde y alas verde pistache enmarcadas en rojo. Asimismo, el Cóndor, ahora de cuerpo amarillo y alas marrones

enmarcadas en negro, se ubica en el sexto puesto de la franja superior, siendo su contraparte el Cóndor situado en el segundo puesto de la franja inferior del cuadrante derecho, pero con las alas amarillas.

Del total de los trece cóndores nueve de ellos (siete en la zona central y dos en las franjas) lucen sus plumas internas marrones, lo que podría insinuar que se trata de cóndores mayores, pues esta ave cuando ya entra en la vejez, sus plumas negras las muda al color marrón. En las otras cuatro figuras existe una evidente libertad cromática, idea que el doctor Stastny sugiere de la siguiente manera: “es notoria la atracción irresistible que sentía el antiguo habitante de esta zona desértica hacia el color y hacia lo pictórico, a expensas de todo otro efecto (...) El artista Paracas no podía renunciar (...) al deleite del color.” (Stastny 1967:14)

Casi todos tienen la misma pintura facial consistente en una franja quebrada en forma de V, en cuyo centro hay círculos; esta genérica no se cumple con los cuatro cóndores que visten unku amarillo, pues en vez de círculos tienen rectángulos.



Figs. 107 a y b. Detalles del Cóndor, Manto Blanco

Al amarillo del unku le complementa el morado del cuerpo. El color rojo de la falda y la franja decorativa verde pasto se complementan entre sí. En otros el verde oscuro del cuerpo tiene correspondencia con el rojo de los unkus. Asimismo, el amarillo del cuerpo, unku, falda y turbante se complementa con el morado de fondo, en el caso de aquellos cóndores bordados en las franjas.

La figura de este fabuloso Ser se ha reproducido en otros textiles de la cultura Paracas:

1- El Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú posee un manto con código RT 3335, espécimen 290-14. (Frame 2008: 259)

2- Es factible encontrarlo en el *Textile Museum*, Washington, manto catalogado con el código TM 91.337. (Frame 2008: 259)

3- También se le ve en una wara con código BMFA 21.2561 de la colección del *Museum of Fine Arts*, Boston. (Frame 2008: 259)

4- En el *World Cultures Museum Goteborg* existe otro manto con esta figura alada, con código WCM 35.32.209. (Frame 2008: 259)



[1935.32.209]

Fig. 108. Manto Paracas Colección del *World Cultures Museum Goteborg*. collection.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/96710

3.1.3 Guerreros al servicio de las entidades de poder principal

3.1.3.1 El Guerrero de la Vara Anillada

Este guerrero figura dos veces solo en las franjas: una en la superior y otra en la inferior, siempre al centro de ellas.

Es el único ser del manto con esta característica y junto al Guerrero del Cuchillo es el menos representado en todo el manto. A semejanza del Guerrero Cesante, el Cóndor y el Guerrero Joven inicia, en su respectivo ángulo, los cuadrantes.



Fig. 109. El Guerrero de la Vara Anillada. Detalle del Manto Blanco de Paracas. MAA del CCSM

El Guerrero de la Vara Anillada

pertenece a la infantería, solo para uso exclusivo de la defensa del grupo de poder principal al igual que el Guerrero del Cuchillo; esta aseveración se justifica por la diadema doble, semejante al de la élite, hecho que se ratifica por hallarse en las franjas, iniciando, como custodio, los cuadrantes.

G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor		G.Vara	G.Joven		G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor
G.W	Luna		G.W		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		Cóndor		G.C		Shamán		G.Cóhilo
Sol		G.Joven		Sol		G.W		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven		Luna		G.W		Sol	G.Joven
	Shamán		G.C		G.Joven		Sol		G.Joven		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W
G.W		Sol		Cóndor		Luna		Shamán		Sol		G.Joven		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven	
	Srpte Antara		G.Joven		Sol		Cóndor		Luna		G.W		Sol		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol
Sol		G.W		Srpte		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Shamán		Srpte.	
G.Joven	Cóndor		Sol		G.W		Srpte.		Shamán		G.C		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Sol
G.Cóhilo		Luna		Shamán		G.C		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol		Shamán		Luna		G.W	Cóndor
Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C		G.Joven	G.Vara		Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C

Fig. 110. Ubicación del Guerrero de la Vara Anillada en el Manto Blanco

Es menester, citar a la arqueóloga Lourdes Chocano con respecto a las franjas del manto y la idea del espejo diagonal en las figuras. Siguiendo el planteamiento de los dos cuadrantes, la franja superior del cuadrante derecho finaliza con el Guerrero de la vara anillada, el mismo que inicia el segundo cuadrante izquierdo en la franja inferior.

Exhibe en su cabeza un turbante largo color amarillo con guardillas verdes en los bordes, el cual cae al costado, hasta la cadera. En medio de su cabeza sobresale un cuchillo de obsidiana con la punta triangular hacia arriba. Este guerrero ostenta doble diadema igual a las del Sol, la Luna, el Guerrero Cesante y el Guerrero de la Serpiente. Su rostro luce pintura facial de franjas diagonales en colores alternados rojo y turquesa, pintura que indica su pertenencia a un determinado grupo militar.

De cuerpo rojo, viste unku verde oscuro con flecos en su borde, pectoral triangular amarillo con flecos y en la parte inferior una wara amarilla en forma de medialuna con flecos en el borde. Ambos dirigen los pies a su izquierda al igual que los brazos flexionados. En este particular se puede también apreciar el dominio de la línea curva obtenida gracias al bordado, detalle observado por Stastny (Stastny 1967:12).

Con ambas manos sostiene una vara anillada. La vara anillada señala un alto nivel militar, atributo también portado por el Sol, el Cóndor y el Guerrero de la Waraka. Este ser es un guerrero mitológico por los elementos mágicos que lleva, señalados por el sabio Julio C. Tello: diadema doble con discos pendientes, cuchillo de obsidiana sobre la cabeza y vara anillada (Tello s/f: folio 2611).

El hecho de figurar solo en las franjas y en un reducido número de dos veces señalaría, tal vez, un rango de menor importancia, hecho también indicado por Julio C. Tello quien había descifrado que la repitencia de una figura determinaba su poder (Tello s/f: folio 2613).

Su complementariedad cromática se observa en el rojo del cuerpo frente al verde oscuro del unku; el amarillo del turbante se complementa con el morado del fondo.

Hasta el momento este Ser no ha sido ubicado en otras piezas textiles de la cultura Paracas.

3.1.3.2 El Guerrero del Cuchillo

Este guerrero figura dos veces en las franjas laterales; una en la izquierda inferior y otra en la derecha superior. Es el único ser del Manto Blanco que se localiza sólo en los laterales, y junto al Guerrero de la Vara Anillada es el menos representado en todo el manto.

Esta entidad forma parte del grupo de la infantería, con la función exclusiva de defender al grupo de poder principal; hipótesis sustentada por la doble diadema que luce sobre su cabeza, igual a la de la élite de poder.



Fig. 111. El Guerrero del Cuchillo. Detalle del Manto Blanco de Paracas. MAA del CCSM

G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor		G.Vara	G.Joven		G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor
G.W	Luna		G.W		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		Cóndor		G.C		Shamán		G.Cóndor
Sol		G.Joven		Sol		G.W		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven		Luna		G.W		Sol	G.Joven
	Shamán		G.C		G.Joven		Sol		G.Joven		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W
G.W		Sol		Cóndor		Luna		Shamán		Sol		G.Joven		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven	
	Srpte Antara		G.Joven		Sol		Cóndor		Luna		G.W		Sol		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol
Sol		G.W		Srpte		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Shamán		Srpte.	
G.Joven	Cóndor		Sol		G.W		Srpte.		Shamán		G.C		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Sol
G.Cóndor		Luna		Shamán		G.C		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol		Shamán		Luna		G.W	Cóndor
Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C		G.Joven	G.Vara		Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C

Fig. 112. Detalle del Guerrero del cuchillo en el Manto Blanco

Penden de esta joya dos hileras con seis y hasta siete discos que adornan y flanquean su cara.

Su cabeza ostenta un largo turbante verde oscuro con guardillas amarillas en los bordes, el cual cae al costado hasta la cadera. En medio de su cabeza surge un cuchillo de obsidiana con la punta triangular hacia arriba.

Muestra una pintura facial que divide su rostro por medio de una diagonal en dos secciones: verde limón y amarilla, secciones no simétricas; en el lado verde, que es el más oscuro, se encuentra la boca. Dicha división recuerda, en cierto sentido, al arte cubista cuando fracciona un objeto en dos partes para dar la idea de claridad frente a la de oscuridad como se aprecia en la pintura del argentino Emilio Pettoruti (1892–1971).



Fig. 113. Emilio Pettoruti:
Sol de Argentina. Óleo
sobre tela

Recordemos que los artistas cubistas se inspiraron en el arte de las culturas antiguas, específicamente la escultura negra africana, caracterizada por “aquellos volúmenes de construcción geométrica” (Thomas 1988:60 y 61). Las culturas del antiguo Perú, también manejaron criterios o “fundamentos materiales, simbólicos y sociales” totalmente distintos que influyeron a muchos artistas contemporáneos “aportando en lo plástico y en lo simbólico, abriendo perspectivas hacia formas de

lenguaje antes desconocidos por occidente” (Milla 1992:90). El artista uruguayo Joaquín Torres García en una de sus etapas finales propone la reutilización de elementos venidos de américa antigua, lo que se puede observar en el Mural Cósmico ubicado en la ciudad de Montevideo.

La pintura facial, tal vez, señala que este guerrero pertenece a un determinado grupo militar.

De cuerpo amarillo, viste unku rojo con flecos en su borde, pectoral marrón y una wara turquesa adornada con lista roja, prenda en forma de medialuna con flecos en el borde. Dirige los pies a su izquierda y en esa dirección ambos brazos se encuentran flexionados. Con una mano sostiene un abanico y con la otra un cuchillo de obsidiana. Todos los elementos que ostenta son mágicos que, como tales ya han sido mencionados en párrafos anteriores: diadema doble con discos pendientes, cuchillos de obsidiana y abanico.

Este guerrero guarda semejanza con el Guerrero de la Serpiente en su atuendo y armas; la diferencia radica en una pintura facial sencilla. Por esta razón, tal vez ocupa un nivel secundario con respecto a esta y las otras entidades mitológicas, hipótesis que se enfatiza por el número limitado de representaciones y el lugar de ellas, en las franjas laterales. Esto le resta poder frente a otras entidades como lo señaló Tello en sus estudios sobre dioses Paracas con respecto a la repitencia (Tello s/f: folio 2613).

En dicha figura se aprecia, nuevamente, la complementariedad cromática: al color amarillo del cuerpo, pintura facial y franjas del turbante le corresponde el morado de la franja o fondo.

Hasta el presente no se ha encontrado a esta entidad bordada en otros textiles de la cultura Paracas.

CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio se ha llegado a las siguientes conclusiones:

1- Algunos íconos Paracas serán heredados por otras culturas. Ejemplos trascendentales de esto son las cabezas trofeo, el Sol, empleado todavía en la publicidad.

2- El Manto Blanco es uno de los ejemplares más singulares de la textilería Paracas, debido al amplio repertorio iconográfico expresado en los seres bordados en él y al número de ellos (diez), cinco de los cuales aparecen en otros textiles Paracas: El Sol, la Luna, el Guerrero Joven, el Guerrero de la Waraka y el Cóndor; siendo en el manto de estudio donde se reúnen. A esto se agrega el mensaje mítico-religioso que ellos envían, mensaje que aún no ha sido descifrado.

3- El Manto Blanco formó parte del ajuar funerario de un importante señor de la época, tal vez un guerrero, idea fundamentada en que todos los seres bordados en él tienen atributos de guerra, a lo que se suma las pequeñas porras bordadas en las orillas que dan paso a los flecos.

4- Por haber sido concebido bajo cánones de proporción, su alta calidad plástica, concepción artístico-religiosa y su calidad textil, esta pieza constituye una obra de arte del antiguo Perú.

5- Todos los personajes representados en el Manto Blanco son seres mitológicos; cada uno reúne uno o más elementos mágicos tal como lo señala Julio C. Tello. Estos

elementos son: vara, porra, cuchillo, cabeza mutilada, abanico, mostacho, diadema y pendientes discoidales.

6- El Manto Blanco se distingue de otros mantos Paracas, por ser el único que posee un músico, representado por el Guerrero de la Serpiente con Antara quien, aunque nuestros oídos no lo perciban, ejecuta una melodía de guerra, escuchada en el mundo metafísico y habitado por seres superiores.

7- De los diez seres, cinco son factibles encontrarlos en otros tejidos. Los otros cinco, a la fecha son únicos: el Guerrero de la Serpiente y/o el Guerrero de la Serpiente con Antara, el Guerrero Cesante, el Shamán, el Guerrero del Cuchillo y el Guerrero de la Vara Anillada. Este singular detalle le entrega al manto una particularidad única.

8- El Manto Blanco fue trabajado por manos femeninas, las que bordaron aquellas figuras míticas siguiendo fielmente el esquema que se les había entregado un sacerdote, conocedor de los misterios representados en el simbolismo de la iconografía planteada.

9- Este manto puede ser clasificado como guerrero por los atributos militares de todas las figuras: vara, cuchillo, porra, escudo, lanza, waraka, cabeza trofeo.

10- Todo ejército está organizado, para lo cual existen divisiones dadas según la función que deben ejecutar en el campo de batalla. Esto es, cuando se trata de un ataque a distancia, este es manejado por el arma de artillería: waraka, honda y lanza que corresponde en nuestro manto al Guerrero de la Waraka, al Guerrero Cesante y al Cóndor. Una vez obtenido cierto éxito la artillería le deja el espacio a la infantería

caracterizada por su enfrentamiento cuerpo a cuerpo con el uso del escudo, cuchillo, porra y vara; para el Manto Blanco correspondería al Guerrero de la Serpiente, al Guerrero Joven, al Guerrero de la Vara Anillada y al Guerrero del Cuchillo. Aquí es importante observar que los guerreros de artillería podrían haber desempeñado también funciones de infantería, debido a que, además, portan vara, escudo y cuchillo.

11- Para el caso específico del Sol, este ser representaría, dentro del ejército, al General en Jefe. Por su parte el Shamán sería el sacerdote, aquel que lucha con otras fuerzas dentro de ese mundo metafísico; y la Luna tendría una participación pasiva por ser consorte del Sol y representar la figura femenina en el manto; ella estaría mostrando los triunfos de su esposo, esto es las cabezas trofeo bordadas en su atuendo y la que porta entre sus manos.

Personajes	Armas de infantería				Armas de artillería			Otros que portan			
	Vara	porra	Cuchillo	Escudo	Lanza flecha	Honda	Waraka	Bastón	Cabeza trofeo	Abanico	Antara
Sol	x								x		
Luna									x		
Serpiente			x							x	x
Guerrero Cesante				x		x			x		
Guerrero Joven		x		x				x			
Cóndor	x		x		x						
Guerrero de la Waraka	x				x		x				
Shamán	x				x					x	
Guerrero de la Vara	x		x								
Guerrero del Cuchillo			x							x	

12- En todos los seres los colores cumplen con la complementariedad cromática: rojo-verde, amarillo-morado.

13- El Manto Blanco como soporte textil escenifica una ceremonia perteneciente a un plano no terrenal, posiblemente convertida con el correr del tiempo en una tradición ancestral, heredada o reutilizada por otros pueblos con algunas variantes, pero con la misma esencia, quizá propiciar situaciones favorables o bondadosas de la naturaleza con el pueblo.

14- A lo largo de este estudio hemos encontrado características generales en todos los seres del Manto Blanco. Esto es:

14.1- Son seres antropomorfos, siempre de pie con cuerpos amarillos, rojos, verdes y morados, colores que se repiten en sus atuendos. Tanto la cabeza como el tronco están de frente, razón por la cual se les ve con nitidez los ojos, la boca, el tocado, la pintura facial, la ropa y los accesorios.

14.2- Los ojos son felínicos, almendrados; miran de frente, con las pupilas dilatadas y bien delineadas por un contorno blanco que representa la esclerótica del globo ocular. Es sabido que la pupila se dilata por el uso de estimulantes que, para el uso de los antiguos peruanos, eran empleados para uso ceremonial.

14.3- Elegantemente ataviados, lucen tocados de diferentes formas con elementos comunes como las ajorcas en los tobillos. Cargan consigo atributos de poder que varían en cada uno, dependiendo su personalidad.

14.4- Las piernas y pies se encuentran de perfil dirigidos alternadamente en hileras hacia la derecha o a la izquierda. (Se considera la derecha o izquierda del personaje, no la del observador).

14.5- Todas las figuras son planas, carentes de volumen. Si bien es cierto que existe la ley de la frontalidad, esta es diferente a la egipcia que maneja el rostro de perfil y el ojo de frente.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre Morales, Manuel. Arqueólogo. Entrevista realizada el 5 de abril del 2014, en la Ciudad Universitaria, Lima, por Carina Sotelo.

Aponte Miranda, Delia. Arqueóloga. Entrevista realizada el 15 de junio de 2010, en el Museo de Arqueología y Antropología del Centro Cultural de San Marcos, Lima, por Carina Sotelo.

Arguedas, José María (2012). “Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga”. En *José María Arguedas. Obra antropológica*. Tomo 5. Lima, Perú, editorial Horizonte, Comisión Centenario del Natalicio de José María Arguedas, pp. 29-52.

Bertoné, Gabriela. Arqueobotánica. Entrevista realizada el 30 de agosto de 2013, en el Museo de Historia Natural de San Marcos, Lince, Lima, por Carina Sotelo.

Bolaños, Cesar (1988). *Las antaras Nasca*. Lima, Perú, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONCYTEC), Programa de Arqueomusicología del Instituto Andino de Estudios Arqueológicos (INDEA).

Carrión Cachot, Rebeca (1931). “La indumentaria en la antigua cultura de Paracas”. En *Revista Wiracocha*, Vol. I, N° 1. Lima, Perú, pp. 37-86.

Chirinos, Noemí Rosario (1988-1989). *The analysis of natural Dyestuffs by high performance liquid chromatography methodology and application*. Bruselas, Bélgica, Instituto Real del Patrimonio Artístico

Chocano Mena, Lourdes (2012). “Análisis de los personajes de un tejido Paracas. Una interpretación Iconográfica del Manto Blanco”. En *Arqueología y Sociedad* N° 24, Lima, Perú, pp. 227-248.

Choque Porras, Alba (2009). *La imagen del felino en el arte del antiguo Perú*. Lima, Perú, Fundación San Marcos.

Daggett, Richard E. (1991). “Paracas discovery and controversy”. En *Paracas art and architecture: Object and context in south coastal Perú*. Iowa Press, EE.UU, Universidad de Iowa Press, pp. 35-60

De Lavalle, José Antonio y Werner Lang (1983). *Culturas precolombinas: Paracas*, Lima, Perú, Banco de Crédito del Perú. Colección Arte y Tesoros del Perú

De Lavalle, José Antonio y Werner Lang (1997). “El Arte de Paracas”. En *Arte y tesoros del Perú, arte precolombino*, Lima, Perú, Banco de Crédito del Perú, Colección arte y tesoros del Perú, pp. 26-71.

Desrosiers, Sophie (1992). “Las técnicas del tejido ¿tienen un sentido?. Una propuesta de lectura de los tejidos andinos”. En *Revista andina: Pasado y Presente* N° 1. Lima, Perú, pp. 7-46.

Dulanto, Jalh (2001). “Dioses de Pachacamac: El ídolo y el templo”. En *Los dioses del antiguo Perú*, Lima, Perú, Banco de Crédito del Perú, Colección Arte y Tesoros del Perú, pp. 159-181.

Engel, Frédéric (1966). *Paracas, Cien Siglos de Cultura Peruana*, Lima, Perú, librería editorial Juan Mejía Baca.

Fester, Gustavo y José Cruellas (1934). “Colorantes de Paracas”. En *Revista del Museo Nacional* N° 3, Lima, Perú, Museo Nacional, pp. 154-163.

Frame, Mary (1994). “Las imágenes visuales de estructuras textiles”. En *Revista Andina: Pasado y Presente* N° 12, Lima, Perú, pp. 295-372.

Frame, Mary (2007). “Las prendas bordadas de la necrópolis de Wari Kayan”. En *Hilos del Pasado, el aporte francés al legado Paracas*, Lima, Perú, INC, MNAHP, pp. 65-73.

Frame, Mary (2008). “Representaciones de género, jerarquía y otras relaciones en los bordados de Paracas Necrópolis”. En *Arqueología y Sociedad* N° 19, Lima, Perú, pp. 241-264.

Harth-Terré, Emilio (1976). *El signo verbal en los mantos funerarios de los Paracas*. Lima, Perú, librería editorial Juan Mejía Baca.

Kauffman, Federico (1999). “El arte textil de Paracas”. En *Tejidos milenarios del Perú*, Lima, Perú, AFP Integra, pp. 143-234.

Kauffman, Federico (2001). “Arte textil en el antiguo Perú”. En *Enciclopedia ilustrada del Perú*. Lima, Perú, El Comercio, pp. I-XX.

Kauffman, Federico (2002). *Historia y arte del Perú antiguo*, tomo 2, Lima, Perú, ediciones Peisa, La República.

Kroeber, Alfred L (1971). “Paracas Cavernas and Chavín”. En *Boletín del seminario de arqueología* N° 12. Lima, Perú, pp. 37-73.

Leonardini, Nanda y Patricia Borda (1996). *Diccionario iconográfico peruano*. Lima, Perú, Rubican editores.

Lumbreras, Luis Guillermo (1969). *De los pueblos, las culturas y las artes del antiguo Perú*. Lima, Perú, Moncloa – Campodónico editores asociados.

Lumbreras, Luis Guillermo (1970). “La evidencia etnobotánica en el análisis del tránsito de la economía recolectora a la economía productora de alimentos”. En *Arqueología y Sociedad* N° 1, Lima, Perú, pp. 1-25.

Lumbreras, Luis Guillermo (1988). *De los orígenes de la civilización en el Perú*. Lima, Perú, Editorial PEISA.

Makowsky, Krzysztof (2000). “Los seres sobrenaturales en la iconografía Paracas y Nasca”. En *Los dioses del antiguo Perú*, Lima, Perú, Banco de Crédito del Perú. Colección arte y tesoros del Perú, pp. 277-307.

Milla Euribe, Zadir (1992). “Fundamentos simbólicos de las formas estéticas en el arte del antiguo Perú”. En revista *Perú indígena*, N° 29, Vol. 13, Lima, Perú, Instituto Indigenista Interamericano, pp. 75-91.

Muelle, Jorge C. (1954). “El arte de Paracas”. En *Fanal* N° 40, Lima, Perú, Pág. 29

Mujica Pinilla, Ramón (2004). *Las plumas del sol y los ángeles de la conquista*. Lima, Perú, Banco de Crédito del Perú.

O’Neale, Lila (s/f). *El arte peruano de tejer*. Archivo Tello, Museo de Arqueología y Antropología del Centro Cultural San Marcos, caja 35.

O’Neale, Lila (1932). “Tejidos del periodo primitivo de Paracas”. En *Revista del Museo Nacional*, N° 2, Lima, Perú, pp. 60-80.

Paul, Anne (1986). “Un manto Paracas y la coloración de sus figuras”. En *Boletín de Lima* N° 48, Lima, Perú, pp. 19-30.

Paul, Anne (1991). *Paracas art and architecture: Object and context in south coastal Perú*. Iowa Press, EE.UU, Universidad de Iowa Press.

Paul, B.A. y Anne Cheryl (1980). *Paracas Ritual Attire: Symbols of authority in ancient Perú*. Texas, EE.UU, The University of Texas at Austin.

Peters, Ann (1997). *Paracas, Topara and early Nasca: Ethnicity and society on the south central andean coast*. Cornell, EE.UU, Universidad de Cornell.

Peters, Ann (2007). “La necrópolis de Wari Kayan”. En *Hilos del Pasado, el aporte francés al legado Paracas*. Lima, Perú, INC, MNAAHP, pp. 23-32.

Peters, Ann (2010). “Paracas: Liderazgo social, memoria histórica y lo sagrado en la Necrópolis de Wari Kayan”. En *Señores de los Imperios del Sol*. Lima, Perú Banco de Crédito del Perú. Colección Arte y Tesoros del Perú, pp. 211-223.

Peters, Ann (s/f). *Paracas Necrópolis: Pistas de investigación*. Lima, Perú. Edición de la autora, Power Point.

Polia, Mario. Arqueólogo. Entrevista realizada el 17 de julio de 2013, en el Instituto Cultural Italiano, Lima, por Carina Sotelo.

Prieto de Zegarra, Judith (1985). *Mujer, poder y desarrollo en el Perú*. Tomo I. Lima, Perú, Editorial Dorhca Representaciones.

Rotondo Donola, Francisco (2005). *El arte decorativo en los tejidos Paracas*. Lima, Perú, edición del autor.

Ruiz Durand, Jesús (2004). *Introducción a la iconografía andina I*. Lima, Perú, IDESI, BID, Banco de Crédito del Perú, Compañía Minera Antamina S.A., Ikono multimedia S.A.

Saco, María Luisa (1978). “Algunos aspectos de los tejidos de Paracas”. En *III congreso peruano. El hombre y la cultura andina, actas y trabajos*, tomo II, Lima, Perú, editor Ramiro Matos, pp. 765-781

Saco, María Luisa (1978). *Fuentes para el estudio del arte precolombino*. Lima, Perú, Instituto Nacional de Investigación y Desarrollo de la Educación INIDE, Retablo de papel ediciones.

Salome, Óscar. Especialista en textilería del Perú antiguo y profesor del “Taller de tintes naturales de la sierra. Técnicas tradicionales de aplicación”. Entrevista realizada el 14 marzo del 2011, en el Museo de la Cultura Peruana. Lima, por Carina Sotelo.

Sopena, Manuel (1977). *Diccionario Manuel Sopena, enciclopédico e ilustrado*, tomo III, Barcelona, España.

Stafford, Cora (1941). *Paracas Embroideries: a Study of Repeated Pattern*. New York, EE.UU, Augustin publisher.

Stastny, Francisco (1967). *Breve Historia del Arte en el Perú, la pintura precolombina, colonial y republicana*. Lima, Perú, Editorial Universo.

Tauro del Pino, Alberto (2001). *Enciclopedia ilustrada del Perú*. Lima, Perú, El Comercio.

Tagliani, Giovanni (1935). *Arte de la tintorería, acerca de los tintes precolombinos de Paracas*. Archivo Tello del Museo de Arqueología y Antropología del Centro Cultural San Marcos, cuaderno 8, caja 35.

Tello, Julio C. (1967). *Páginas escogidas*. Lima, Perú, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Tello, Julio C. y Toribio Mejía Xesspe (1979). *Paracas II parte, Cavernas y Necrópolis*. Lima, Perú. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Tello, Julio C (2005). *Paracas I parte*. Serie Clásicos Sanmarquinos. Lima, Perú, Universidad Alas Peruanas, COFIDE, Fondo Editorial de San Marcos.

Tello, Julio C (2009). *Paracas Cavernas*. Cuaderno de investigación del archivo Tello N° 7. Lima, Perú, Museo de Arqueología del CCSM.

Tello, Julio C (2012). *Paracas Wari Kayan*. Cuaderno de investigación del archivo Tello N° 9. Lima, Perú, Museo de Arqueología del CCSM.

Tello, Julio C (1938). *Calendario Cánepa*. Archivo Tello del Museo de Arqueología y Antropología del Centro Cultural San Marcos, cuaderno 1 y 2, caja 16.

Tello, Julio C (s/f) A. *Recursos económicos del Centro Andino*. Archivo Tello del Museo de Arqueología y Antropología del Centro Cultural San Marcos, cuaderno 1, caja 29.

Tello, Julio C (s/f) B. *Dioses Paracas Nasca*. Archivo Tello del Museo de Arqueología y Antropología del Centro Cultural San Marcos, cuadernos 1 y 2, caja 46.

Tello, Julio C (s/f) C. *Algo sobre las figuras fantásticas que adornan las telas de Paracas*. Archivo Tello del Museo de Arqueología y Antropología del Centro Cultural San Marcos, cuaderno 5, caja 49.

Tello, Julio C (s/f) D. *Religión Inca*. Archivo Tello del Museo de Arqueología y Antropología del Centro Cultural San Marcos, legajos 2 y 3 del paquete 2, bulto 62.

Thomas, Karin (1988). *Hasta Hoy. Estilos de las artes plásticas en el siglo XX*. Barcelona, España, Ediciones del Serbal.

Valcarcel E. Luis (1959). “Símbolos Mágico-Religiosos en la Cultura Andina”. En *Revista del Museo Nacional*, tomo XXVIII. Lima, Perú, pp. 3-16.

Yacovleff, Eugenio y Jorge C. Muelle (s/f). *Un fardo funerario de Paracas*. Archivo Tello del Museo de Arqueología y Antropología del Centro Cultural San Marcos, caja 3a.

Yacovleff, Eugenio y Jorge C. Muelle (1932). “Informe E. Yacovleff y J. C. Muelle: una exploración en Cerro Colorado”. En *Revista del Museo Nacional* N° 2. Lima, Perú, pp. 31-59.

Yacovleff, Eugenio (1933). “Arte plumaria de los antiguos peruanos”. En *Revista del Museo Nacional* N° 2, tomo II. Lima, Perú, pp. 137-158.

Yacovleff, Eugenio y Jorge C. Muelle (1934). “Un fardo funerario de Paracas”. En *Revista del Museo Nacional* N° 3, tomo III (1-2), Lima, Perú, pp. 63-153.

ABREVIATURAS

AMNH: American Museum of Natural History, New York.

CMDT: Centre de Documentación i Museu Textil, Terrassa, España.

MMA: Metropolitan Museum of Art.

MALI: Museo de Arte de Lima.

MAA-CCSM: Museo de Arqueología y Antropología del Centro Cultural de San Marcos.

MFAB: Museum of Fine Arts, Boston.

MNAHP: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

PMH: Peabody Museum, Harvard.

TBM: The Brooklyn Museum.

WCM: World Cultures Museum, Goteborg.